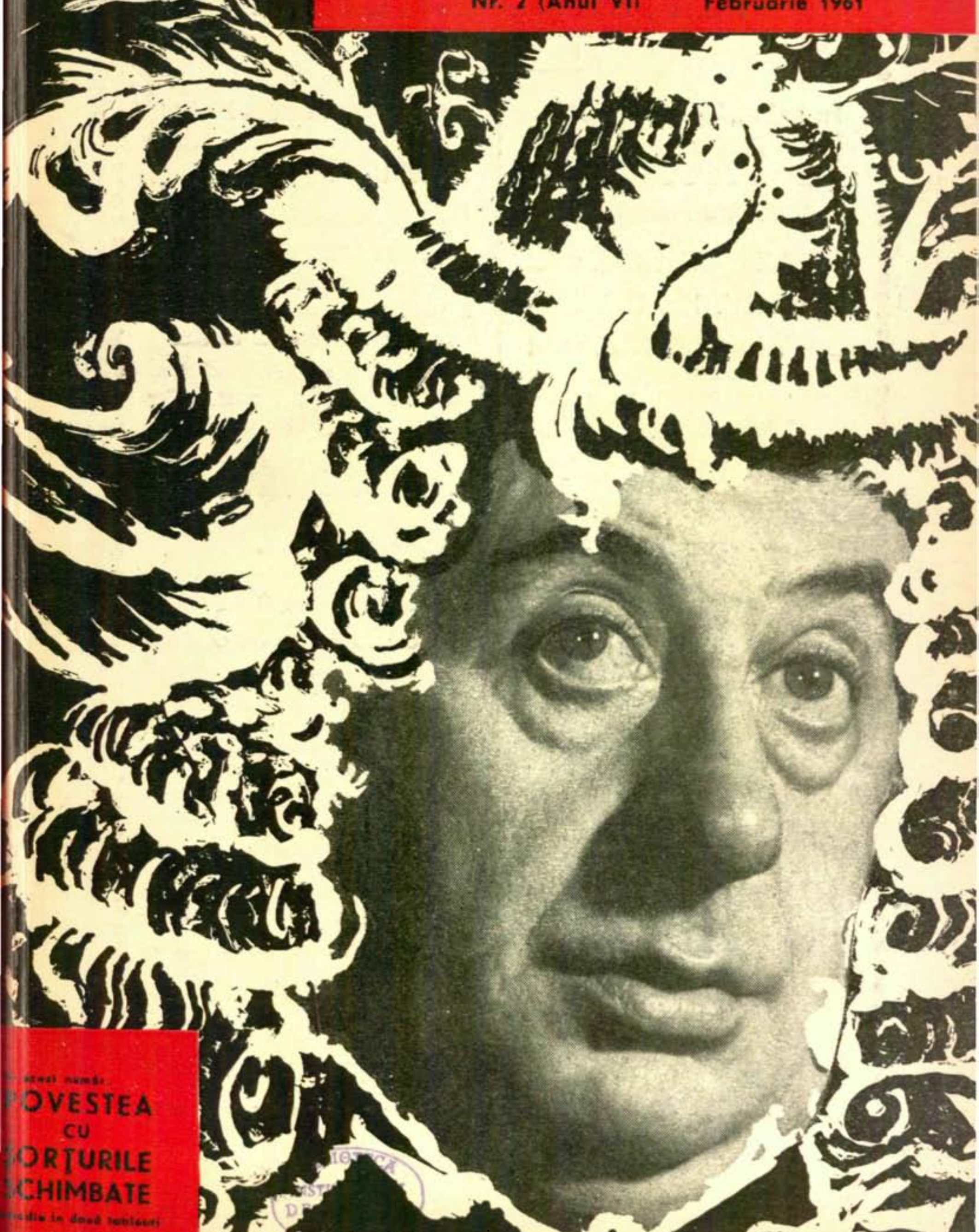
P II
0584

teatrul

Nr. 2 (Anul VI) Februarie 1961



acest număr
POVESTEA
CU
ȘORȚURILE
SCHIMBATE
medie în două tablouri
de Constantin

TEATRUL MUNICIPAL

PREZINTĂ :

În sala „Matei Millo“ :

PASSACAGLIA

de TITUS POPOVICI

cu JULES CAZABAN, artist al poporului, ILEANA PREDESCU, FORY ETERLE, artist emerit, LAZĂR VRABIE, MIHAI MEREUȚĂ, GH. GHIȚULESCU, VASILE BOGHIȚĂ

Regia și decoruri :
LIVIU CIULEI, artist emerit

* * *

ÎNTOARCEREA

de MIHAI BENIUC

cu ȘTEFAN CIUBOTĂRAȘU, artist emerit, G. MĂRUTZĂ, artist emerit, ILEANA PREDESCU, SEPTIMIU SEVER, laureat al Premiului de Stat

Regia :
ION OLTEANU

Decoruri :
GH. ȘTEFĂNESCU

În sala „Filimon Sîrbu“ :

MENAJERIA DE STICLĂ

de TENNESSEE WILLIAMS

cu LUCIA STURDZA BULANDRA, artistă a poporului, OCT. COTESCU, LUCIA MARA, SEPTIMIU SEVER, laureat al Premiului de Stat

Regia :
DINU NEGREANU, laureat al Premiului de Stat

Decoruri :
LIVIU CIULEI, artist emerit

* * *

UN STRUGURE ÎN SOARE

de LORRAINE HANSBERRY

cu ANA NEGREANU, VALLY VOICULESCU, VICTOR REBENGIUC, MIRCEA ALBULESCU, ANCA VEREȘTI, BEATE FREDANOV, artistă emerită, NASTASIA ȘOVA, DUMITRU ONOFREI, DINU DUMITRESCU, VASILE FLORESCU, DUMITRU DUMITRU, N. BOTEZ, P. VASILESCU, ADRIAN GEORGESCU

Regia :
LUCIAN PINTILIE

Decoruri :
N. SAVIN

Costume :
ELENA FORȚU

PII 0584

teatrul

Nr. 2 (anul VI) Februarie 1961

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

SUMAR

Pag.

Acad. Zaharia Stancu
CÎȚI ANI AU TRECUT OARE? . . . 1

TEATRU ȘI CONTEMPORANEITATE

PROBLEMELE REGIEI CONTEMPORANE ÎN DISCUȚIA OAMENILOR DE TEATRU SOVIETICI
Concluzii asupra discuției 7

POVESTEA CU ȘORȚURILE SCHIMBATE
Comedie în două tablouri
de CONSTANȚA BRATU . 17

Acad. Victor Eftimiu
CAIET DE REGIE 50

B. Elvin
DE LA TEXT LA SPECTACOL: „CELEBRUL 702"
pe scena Teatrului de Comedie 54

Mircea Alexandrescu
„CELEBRUL 702"
la Teatrul de Stat din Galați 61

Florin Tornea
PRIN RETROSPECTIVĂ, LA DEZBATERE ACTUALĂ
Teatrul Municipal: „Întoarcerea" . . . 63

PIA 635/2

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA

CRONICA

„Alcadele din Zalameea“ de Calderon (Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“); „Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle şi doamna Moon“ de J. B. Priestley, „Nopţi în Madrid“ de Ernest Hemingway, „Cînd înfloresc migdalii“ de Angela Niculescu-Plati (Teatrul Armatei); „Mariana Pineda“ de Federico Garcia Lorca (Teatrul Muncitoresc C.F.R.); „Cine a ucis?“ de Ştefan Berciu (Teatrul pentru Tineret şi Copii); „Mercadet, omul de afaceri“ de Balzac (Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti); „Lysistrata“ de Gherase Dendrino (Teatrul de Operetă) . . 68

DUPĂ CEL DE AL II-LEA FESTIVAL BIENAL DE TEATRU „I. L. CARAGIALE“

Valeria Ducea şi
Ilie Rusu
BRAVO AMATORII! 85

MERIDIANE

Margareta Bărbuţă
DOUĂ SĂPTĂMÎNI PRIN TEATRELE MOSCOVEI 88

★

H. Nicolaide
EPISTOLE TEATRALE 93

Desene de: Benedict Gănescu şi Val Munteanu

Coperta I: Gr. Vasiliu-Birlic în rolul titular din Burghezul gentilom *de Molière — Teatrul de Comedie (compoziţie de Dan Nemţeanu).*

Coperta IV: Scenă din Celebrul 702 *de Al. Mirodan — Teatrul de Stat din Galaţi. De la stînga la dreapta: Dumitru Dunea (Cheryl), Andreea Năstăsescu (Diana), Gr. Chiriţescu (Preotul), Mihail Pălădescu (Joe).*

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 — Bucureşti
Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poştali şi oficiile poştale din întreaga ţară
PREŢUL UNUI ABONAMENT
lei 15 pe trei luni, lei 30 pe şase luni, lei 60 pe un an

Acad. Zaharia Stancu
Directorul Teatrului Național
„I. L. Caragiale"

Cîți ani au trecut oare?

În acel miez de iarnă trăiam trai pe vătrai într-un mohorît și înghețat oraș de provincie. Străzile și ulițele pe care umblam erau înecate în zăpezi. Uzina electrică fusese stricată, pe la începutul toamnei, în timpul unor lupte. Ne lipseau lemnele. Ne lipsea gazul. Ne înghesuiam de cu zori în fața brutăriilor și ne îmbrînceam pentru pîinea neagră, tare ca piatra, amestecată cu tărîțe, cu pleavă și tocătură de paie. Eram, totuși, bucuroși peste fire cînd izbuteam s-o căpătăm. Nu sătura, dar amăgea foamea. În tragicele împrejurări de atunci ni se părea destul. Frontul nostru se îndepărtase tocmai pe linia Focșani—Nămoloasa, dar uneori, noaptea, prin văzduhul rece, auzeam tunurile bubuind dincolo de Dunăre, în Balcani. Mai limpede însă, și nu numai noaptea, auzeam împușcăturile patrulelor germane. Soldații cenușii ai lui Wilhelm al II-lea nu se zgîrceau la cartușe. Socoteau, pesemne, că e potrivit să nu uităm nici o clipă că ne aflăm în puterea lor și sub călcîiul lor. Ziua o duceam mai ușor. Îi vedeam de departe. Pentru a nu fi nevoiți să-i salutăm — cum ne porunceau foile lipite pe ziduri — ne feream de ei, îi ocoleam. Seara, strecurîndu-ne pe lîngă ziduri să nu ne izbească vreun glonț rătăcit, ne adunam la unul sau la altul. La lumina săracă a unei luminări de seu, cu paltoanele pe noi și cu căciulile în cap, ca să ne treacă mai ușor timpul care ne apăsa, citeam ori ne prindeam în convorbiri aprinse. Ne contraziceam și ne ciorovăiam pînă ne apuca ziua. Cine eram noi? Mai nimica! Un biet mănunchi de băiețandri cu chică, nițeluș zdrențăroși și nițeluș flămînzi. Însă cînd ești tînăr, nu te prea sinchisești de asemenea mărunțișuri. Și faci bine nesinchisindu-te.

Începusem să scriem versuri și proză. Năzuiam ca după sfîrșitul războiului să scoatem, chiar în orășelul acela al nostru unde lumea ne cunoștea ca pe niște cai breji, reviste și ziare și să încercăm să ne afirmăm. Năzuința aceasta fierbinte ne îmbărbăta și ne înflăcăra. Unul dintre noi, bolnav de oftică, dormea cu Scrisoarea pierdută și cu Stîlpii societății sub cap. Îmi căuta ochii, mi se uita în ei și-mi spunea:

— Tu vei fi poet. Ori poate vei fi romancier. Iar eu... eu voi cuceri publicul cu piesele mele...

Nu mă îndoiam de spusele lui. Nici el nu se îndoia de spusele mele. Veți zice că eram cam încrezuți. N-o tăgăduiesc.

— Dar, l-am întrebat, tu ai văzut vreodată teatru?

— Teatru adevărat?

— Da. Teatru adevărat. Cu actori adevăraţi.

Prietenul meu drag Marin G. Pîrlitu, elev în clasa a VI-a a liceului „Sfîntul Haralambie", a clipit des. Cu glas plin de nesfîrşită tristeţe mi-a răspuns:

— N-am văzut. N-am avut unde să văd. Tîrgul nostru, cum ştii şi tu, e aşezat unde şi-a-nţărcat dracul copiii, la capătul pămîntului. De aici pînă la Bucureşti sînt aproape o sută patruzeci de kilometri.

— Într-adevăr, distanţa nu e mică.

A tăcut un timp. Am tăcut şi eu. Apoi, ochii căprui i s-au umplut de o mare lumină.

— După ce se va isprăvi războiul, mă voi duce la Bucureşti. Voi învăţa la universitate. Voi citi piese. Voi vedea în fiecare seară teatru, teatru adevărat, cum spui tu. Şi voi scrie şi eu piese. Îmi umblă prin cap o dramă. Va trebui să deprind meşteşugul. N-aş vrea să fiu oricine.

Nici eu nu voiam să fiu oricine. Nu voia să fie oricine nici prietenul nostru oacheş şi subţire ca un şarpe, care se pregătea să devină critic literar şi care ne judeca cu pricepere şi asprime încercările pe care i le citeam.

La puţină vreme după ce ne arătasem dorinţa de a vedea şi noi „teatru adevărat, cu actori adevăraţi", pe cînd hoinăream prin oraş, am citit pe geamul unei librării un afiş scris de mînă care suna aşa:

În curînd
în acest oraş
în sala
CUŢAFTACHIS
se va reprezenta opereta
SUZANA
Grăbiţi-vă
şi
cumpăraţi
bilete.
Grăbiţi-vă!...

Alergînd pe cît mă ajutau puterile prin zăpada înaltă, m-am dus la Marin G. Pîrlitu şi i-am dăruit grozava veste. Cred că n-am văzut niciodată om mai fericit:

— Nu cumva e o păcăleală la mijloc?

— Nu e păcăleală.

— Hai să citesc şi eu afişul.

După ce am citit şi am recitit de nu mai ştiu cîte ori afişul cu pricina, am intrat în librărie şi ne-am cumpărat cîte un bilet în ultimul rînd al sălii Cuţaftachis. Cunoşteam sala. Era scundă, lungă şi îngustă. Uneori rulau acolo filme germane pentru ostaşii streini din garnizoană.

Atunci şi acolo *am văzut, cu prietenul meu Marin G. Pîrlitu — care îşi doarme într-un colţ de cimitir de aproape patruzeci de ani somnul de veci — întîia oară teatru, „teatru adevărat, cu artişti adevăraţi"... Vă puteţi închipui lesne emoţia noastră, încîntarea noastră, entuziasmul nostru. Muzica scîrţiită ni s-a părut dumnezeiască. Decorurile sărăcuţe şi jerpelite ni s-au părut fastuoase. Jocul actorilor care, din cînd în cînd, îşi suflau în mîini ca să şi le mai încălzească, l-am găsit mai mult decît minunat...*

— Iată că tîrgul nostru nu e chiar la capătul pămîntului...

După spectacol le-am făcut artiştilor o vizită la cabine. Ni s-a părut ciudat că erau şi ei, ca noi toţi, niţeluş zdrenţăroşi şi niţeluş flămînzi.

— Vă mulţumim pentru felicitări. Dar nu ne-aţi putea ajuta cumva să cumpărăm, chiar cu preţ de speculă, ceva mălai şi niscaiva păsări?

Am aruncat toată vina sărăciei lor şi sărăciei noastre pe seama războiului care pîrjolise ţara şi a armatelor ocupante care rechiziţionau şi ronţăiau totul.

Mai tîrziu însă, cînd întîmplările prin care am trecut m-au aruncat în chiar inima ţării şi am cunoscut îndeaproape lumea literelor şi a artelor, mi-am *dat seama cu ușurință că nu numai războiul și ocupația streină erau vinovate de jalnica stare a scriitorilor, a pictorilor, a actorilor, ci și nedreapta orînduire socială. Războiul se isprăvise. Armatele Germaniei învinse își luaseră tălpășița. Viața intrase și curgea iarăși în matca ei obișnuită. Starea actorilor pe care-i aplaudam seară cu seară pe scenele teatrelor bucureștene, rămăsese aproape aceeași cu a trupei flămînde și golașe pe care o văzusem jucînd, sub ocupația germană, în mohorîtul și tristul oraș de provincie în care îmi trăisem o parte a zbuciumaților mei ani tineri. Uneori actorii aveau angajament, alteori nu. Își pierdeau timpul prin cafenele cerșind confraților ceva mai norocoși sau cunoscuților o ceașcă de ceai și o țigară. Niciodată însă nu aveau asigurată ziua de mîine.*

Pentru oficialități, pentru înzorzonatele mărimi ale zilei, pentru marea burghezie, actorii se bucurau — dacă putem spune astfel — de aceeași desconsiderare ca măscăricii de rînd de prin barăcile bîlciurilor. Nu m-a mirat cînd am auzit că o actriță celebră sau un actor cu vază au trebuit să se rupă cu ceartă de familiile lor pentru a se dedica nobilei arte actoricești.

— Actriță ? Cum o să te faci tu, fată de familie bună, actriță ? Ce o să zică lumea de noi ?

— Eu sînt cîrciumar, băiete ! Om onorabil ! Posed trei perechi de case la mahala ! Dacă vrei să ajungi măscărici de teatru, să-ți schimbi numele, să nu mi-l umpli pe-al meu de ocară...

Șomajul cu lunile și uneori șomajul cu anii ! Turneele falimentare prin provincie ! Abuzurile patronilor !... Mi-ar trebui sute și sute de pagini să-nșir toate cîte le știu despre teatru și actorii de altădată.

Însă actorii și actrițele noastre mai în vîrstă ar avea și mai multe de povestit în această privință. Poate că ar trebui să fie rugați, și nu numai de această revistă, să-și scrie amintirile.

— Marghiloman a venit vreodată la teatru ?

— Nu. Se ducea la curse. Era pasionat după cai.

— Dar Ionel Brătianu ?

— N-am auzit. Nici despre el, nici despre alții. Erau, după cîte mi-aduc aminte, ocupați prea mult cu politica.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, situația mișcării teatrale din țara noastră nu numai că nu s-a îmbunătățit, dar s-a înrăutățit și mai mult. Îmi amintesc, de pe vremea cînd eram reporter parlamentar, de o ședință a Camerei, în care un fruntaș al vieții politice, moșier putred de bogat, s-a întrebat cu candoare de la tribună, dacă n-ar fi mai bine ca să se retragă toate sumele destinate teatrelor naționale fiindcă, susținea îmbuibatul, „tot nu fac mare brînză". Îmi amintesc, de asemenea, de starea deplorabilă a unora din trupele particulare silite să întreprindă turnee lungi și istovitoare prin tîrguri prăfoase și să joace un repertoriu deplorabil, uneori imund, fiindcă altfel riscau să rămînă cu sălile complet goale și să li se sechestreze bagajele la hoteluri.

Cîți ani au trecut oare de la această stare jalnică a actorilor noștri și a mișcării noastre teatrale ? Uneori mi se pare că nici mai mult, nici mai puțin decît un mileniu. De fapt, nu s-au scurs decît șasesprezece ani și ceva. Ca să-mi dau și mai bine seama de cîte s-au petrecut și s-au înfăptuit în acest scurt răstimp, îmi rotesc ochii pe harta culturală a țării. Vă mărturisesc că privirile mele uimite nu știu unde să zăbovească mai întîi. În Bucureștiul celor cîtorva companii teatrale de acum două decenii se joacă seară de seară teatru în douăzeci de săli. Iar aceste douăzeci de săli sînt prea puțin numeroase pentru cererea de bilete. În țară, acolo unde altădată nu întîrziau turneele nici măcar o seară, ci poposeau numai arareori înaintea Crăciunului și a Paștelui, acum joacă, seară de seară, trupe de proză, de operetă și de operă, teatre de păpuși sau de estradă.

Cine și-ar fi putut închipui cu douăzeci de ani în urmă că Piteștiul va avea teatru, că la Constanța se va juca operă, că la Baia Mare va fi reprezentat în bune condiții Caragiale sau Schiller, că turnee bogate vor poposi în locuri pe care altădată nici harta nu le însemna, la Onești sau la Năvodari ?

Recitesc amintirile Aglaiei Pruteanu și ale Agathei Bîrsescu. Au fost, la vremea lor, două faruri strălucitoare ale artei noastre teatrale, au jucat o viață întreagă cu dăruire și talent, ducînd, pînă departe, peste hotare, faima darurilor poporului nostru. Au murit în mizerie cruntă, în cămăruțe sordide de hotel, prin preajma Gării de Nord, neștiute de nimeni, uitate de toți.

Acum cîțiva ani, călătorind prin țările nordice, am stat îndelung de vorbă cu scriitori și cu jurnaliști. M-am întreținut și cu oameni de teatru. Erau toți *foarte dornici să știe cum se desfășoară viața teatrală în Romînia, ce piese jucăm, dar mai ales care este condiția actorului. Mă aflam în țări care de mult au un nivel de trai ridicat și o veche cultură. Pe sub geamul de cristal al cafenelei unde discutam, treceau limuzine somptuoase în care se plimba o lume bogată, sătulă și plictisită. Dar în orașele acelor țări nu existau teatre întreținute de stat. Cînd le-am spus actorilor nordici că la noi în țară proaspeții absolvenți de conservator, la ieșirea de pe băncile școlii, găsesc în mod automat angajament, am simțit în privirea lor mirată și o mare umbră de neîncredere. Într-adevăr, cum să mă creadă și cum să poată înțelege acest semn al revoluției noastre culturale, cînd la ei acasă actorul este numai o biată marfă fără căutare, mistuită de șomaj și umilită la fiecare pas de un regim ostil omului de cultură și culturii? De cîteva ori au revenit cu întrebarea, iscodindu-mă și ispitindu-mă:*

— Cum, actorul este angajat cu angajament permanent?

Ascultîndu-mi răspunsurile, din nou se minunau și din nou nu le venea să creadă.

Mi-am dat seama că le vine greu să priceapă. Într-adevăr, și la noi acum douăzeci sau treizeci de ani actorii nu aveau angajament decît pentru timpul cît lucrau, iar vara se descurca fiecare cum putea, cheltuindu-se în această direcție de multe ori o fantezie mizerabilă. Eu însumi am văzut vara actori căutînd slujbe sezoniere, improvizînd meserii discutabile, slăbind în timpul lunilor călduroase nu atît din pricina caniculei, cît de foame. Apoi venea toamna și totul era luat de la început, în săli povîrnite, în cabine igrasioase, unde atîția mari actori și-au scuipat plămînii însîngerați.

Cum să mă creadă și cum să mă înțeleagă prietenii mei actori din țările nordului, cum să ajungă pînă la mintea lor acest miraj nesperat, al angajamentului permanent și sigur, liber de fantoma șomajului?

Tinerii m-au întrebat atunci, dornici să cunoască cît mai multe lucruri despre țara noastră, care este modul ca un absolvent al liceului să ajungă actor. Le-am vorbit despre Institutul nostru de Teatru, despre felul cum se învață la noi măiestria actoricească, de grija părintească pe care marii noștri maeștri o au pentru odraslele teatrului romînesc. Din nou am surprins priviri întrebătoare, mirate și chiar stupefiate. În orașe vechi, în burguri care au uneori sute și sute de ani vechime, din aceste țări nordice, nu există conservatoare pentru pregătirea actorilor, meseria aceasta nobilă, înflăcărată de o patimă sfîntă, rămînînd mai departe a fi un vagabondaj blestemat, în care cine intră e de la început considerat o haimana și are toate șansele să termine ca pe vremea lui Molière: îngropat dincolo de zidurile cimitirului.

Cum să mă creadă tinerii mei prieteni din țările nordice, cînd le-am spus că învățămîntul nostru are cinci ani de studii, că elevii Institutului de Teatru au o sală a lor de spectacole, și că tot ce fac mai bun este înconjurat de o dragoste plină de grijă părintească și responsabilă?

În lunga mea călătorie prin țările de la miazănoapte mi-a plăcut să stau de vorbă cu nenumărați scriitori, dintre care unii se îndeletnicesc și cu scrisul de teatru. În discuțiile cu ei am întîmpinat poate cea mai grea neîncredere și privirile cele mai surprinse. Era și firesc. În cele cîteva teatre pe care le-am văzut prin partea locului, se joacă piese americane de cea mai dubioasă factură, erotice și stupide, menite unui singur scop: celui comercial. Destinate să pervertească și să îndobitocească mintea omului, aceste fabricate penibile, polițiste sau lubrice, constituie de multe ori unicul afiș și unicul scop artistic al directorilor de companii teatrale. Unde să-și găsească locul un scriitor original, care năzuie și la altceva decît la realizarea unei piese cu femei goale, cu asasini și monștri sau cu zguduitoare cazuri patologice și freudiste? Scrisul demn, artistic, scrisul de idei, cu mesaj, este din ce în ce mai tare izgonit de pe scenele comerciale ale apusului și poate că numai uneori pe tribune improvizate, în plăpînde mișcări de amatori, își mai pot asigura locul scriitorii de nobilă inspirație și credință în virtuțile supreme ale omului. Atunci, cum să mă înțeleagă pe mine prietenii mei scriitori de teatru din țările nordului, cum să nu schimbe priviri întrebătoare și neîncrezătoare?

Le-am spus atunci că la noi în țară prima grijă a mișcării noastre teatrale este asigurarea unui repertoriu original, inspirat din realitățile contemporane, înflăcărat de idei înaintate, de sentimente mărețe, de gînduri profunde. Teatrele nu ostenesc niciodată să ceară autorilor noștri din ce în ce mai multe piese, mai bune, de tematică cît mai largă. Atunci am fost întrebat din ce trăiesc *dramaturgii noştri. Şi le-am răspuns simplu: din scrisul lor. Alte priviri ciudate şi iscoditoare. Îmi explic. Nici un scriitor de teatru din cei pe care i-am întîlnit în lunga mea călătorie nu putea trăi din îndeletnicirea scrisului. Erau obligaţi să lucreze ca funcţionari particulari, contabili sau simpli copişti, simţindu-se fericiţi dacă puneau mîna pe o slujbă care să-i aducă în sfera scrisului la o redacţie sau în administraţia unei edituri. Le venea greu prietenilor mei, scriitori din ţările nordului, să mă creadă şi-mi dau foarte bine seama de ce.*

Să nu uităm situaţia scriitorilor de teatru de la noi de acum două decenii. Am fost bun prieten cu George-Mihail Zamfirescu, şi cum am să-i uit vreodată chipul mistuit de nelinişte creatoare, dar şi de foame endemică. A fost tratat ani de zile cu dispreţ ciocoiesc de toţi pontifii culturali ai vremii lui, a făcut anticameră la uşa tuturor nechemaţilor şi imbecililor care ani de-a rîndul au terorizat această ţară cu incultura lor jignitoare, cu prostia lor opacă. Nici cînd a avut succes cu Domnişoara Nastasia *n-a ieşit deasupra nevoilor, fiindcă succesul i-a fost considerat întîmplător sau privit cu indulgenţă superioară. A murit la 39 de ani, înscriindu-se şi el pe lista mucenicilor acestei culturi, lungind pomelnicul celor asasinaţi prin foame şi descurajare de către regimul burghezo-moşieresc.*

Atunci, cum să mă creadă prietenii mei dramaturgi din ţările nordului, cînd le spuneam că în ţara noastră un om de 22 de ani, dacă aduce o piesă bună, e îmbrăţişat cu toată căldura, încrederea şi stima pe care scrisul său le reclamă, cum să nu-şi închipuie că le povestesc fapte de vis, fructe ale unei imaginaţii mult prea înaripate?

Streinii care ne vizitează ţara află că toate realităţile de care am vorbit mai sus nu sînt fructele vreunei imaginaţii exaltate, ci fructele vii ale revoluţiei noastre culturale, rezultatele palpabile şi fermecătoare ale revoluţiei adînci şi structurale înfăptuite în ţara noastră.

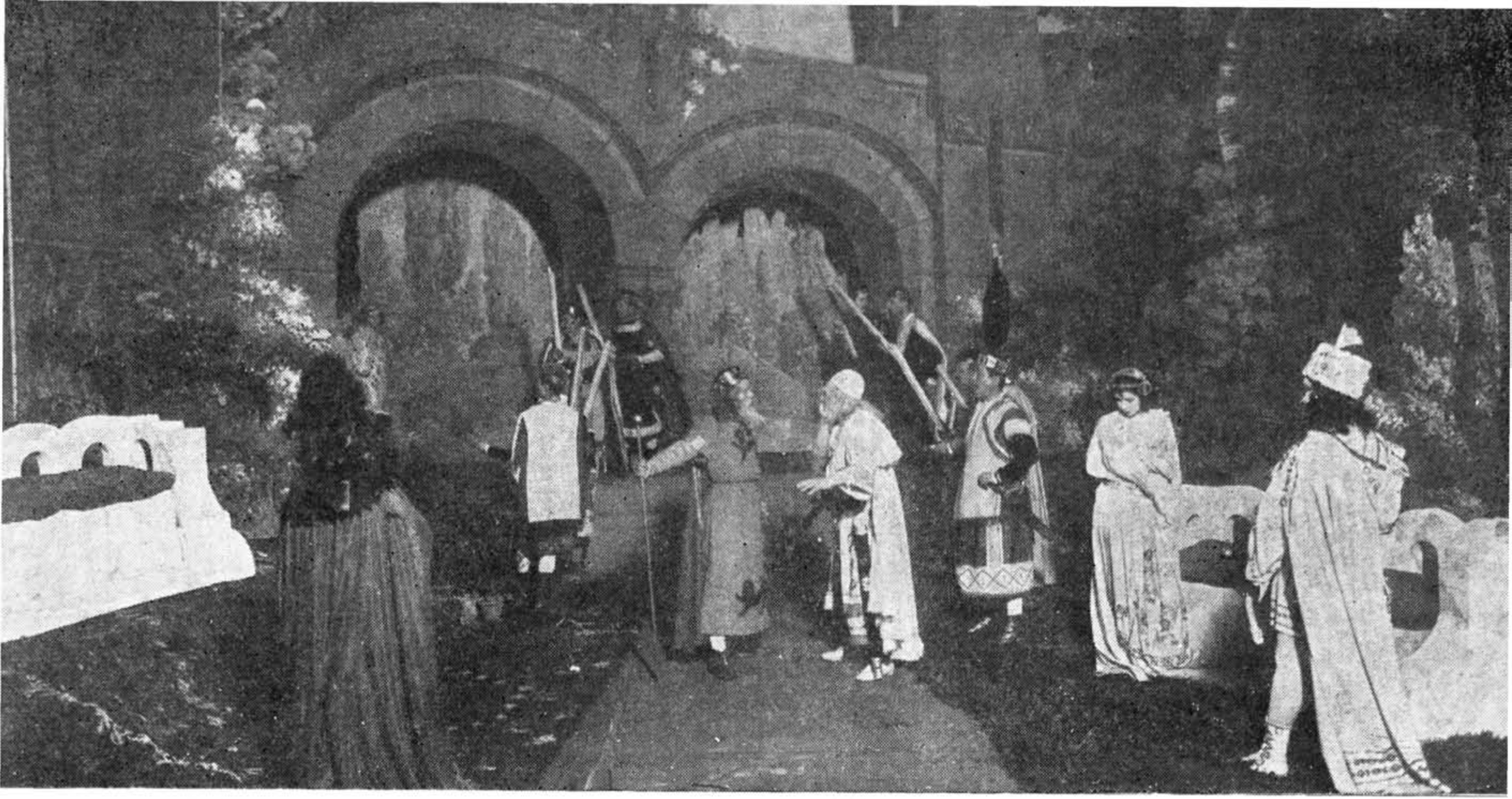
Toate aceste bunuri de preţ trebuie păzite ca lumina ochilor.

Şi cum putem răspunde mai bine grijii părinteşti pe care ne-o arată partidul şi guvernul, decît printr-un spor de muncă, printr-o încordare a tuturor forţelor noastre creatoare, printr-o concentrare a tuturor energiilor la nivelul timpului pe care-l trăim.

Scriitorii de teatru trebuie să scrie mai mult şi mai bine. Teatrele îi aşteaptă cu cortina ridicată. E nevoie de piese mai multe, mai răscolitoare, mai patetice. E nevoie de comedii la care oamenii să rîdă din toată inima, fiindcă e dreptul lor să se bucure şi să se veselească. Actorii trebuie să joace mai bine, mai înflăcărat, mai frumos. Directorii de scenă trebuie să pregătească spectacole şi mai bune decît ne-au dat pînă astăzi, decoratorii noştri, atît de înzestraţi, trebuie să pregătească decoruri şi mai izbutite destinate unor spectacole mai convingătoare, la un nivel artistic şi mai înalt.

Poporul nostru întîmpină alegerile de la 5 martie sărbătoreşte, făcînd din acest deosebit de important eveniment politic, un binevenit prilej de bilanţ al realizărilor şi înfăptuirilor sale.

Mişcarea noastră teatrală, parte integrantă a frontului nostru ideologic, va prăznui evenimentul cu reprezentaţii teatrale care să bucure, să instruiască, să încînte.



„ÎNȘIR-TE MĂRGĂRITE" A ÎMPLINIT 50 DE ANI

Fotografie de la premiera lui „Înșir-te mărgărite" de Victor Eftimiu, pe scena Teatrului Național din București (2 februarie 1911).
De la stînga la dreapta: Gh. Ciprian (Crainicul), **Ion Petrescu** (Alb-Împărat), **Maria Filotti** (Sorina), **Aristide Demetriad** (Făt-Frumos)

TEATRU ȘI CONTEMPORANEITATE

PROBLEMELE REGIEI CONTEMPORANE ÎN DISCUȚIA OAMENILOR DE TEATRU SOVIETICI

Larga dezbatere pe tema Regie și contemporaneitate, *organizată de revista sovietică „Teatr", a luat sfîrșit. Revista noastră a ținut la curent pe cititori cu această importantă dezbatere, publicînd regulat dări de seamă și extrase din intervențiile oamenilor de teatru sovietici. În cele ce urmează redăm principalele concluzii din articolul redacțional apărut în nr. 12/1960 al revistei „Teatr".*

CONCLUZII ASUPRA DISCUȚIEI

În introducere, articolul precizează importanța regiei în arta contemporană a scenei. Arătînd că dezvoltarea artei teatrului e strîns legată de dezvoltarea regiei, că gloria mondială a teatrului sovietic este indisolubil legată de numele lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, articolul spune:

Astăzi, cînd ideile comunismului, cele mai mărețe idei ale secolului nostru, se traduc zi de zi în viață, în fața teatrelor noastre se ridică sarcini noi. Arta sovietică, și mai ales teatrul, caută noi forme de reflectare a contemporaneității, noi forme de oglindire a vieții sovietice.

Dezbaterea creatoare care a avut loc, și care a atras în discuție un mare număr de oameni de artă și cultură, a stabilit preocupările de azi, problemele de stringentă actualitate, tabloul general al teatrului sovietic, liniile directoare ale regiei sovietice. Totodată, din această discuție au reieșit noile orientări ale regiei, sarcinile noi pe care i le pune contemporaneitatea comunistă.

Succesul spectacolului, înrîurirea lui mobilizatoare și educativă, exercitată în sensul cel mai larg asupra spectatorilor, depind înainte de toate de maturitatea politică și capacitatea de pătrundere a regizorului, de cunoașterea vieții poporului, de înțelegerea proceselor care au loc în realitate, de acel „sentiment al timpului“, cum i se mai spune uneori.

Regie și contemporaneitate — în alăturarea acestor două noțiuni, redacția a văzut ideea fundamentală a discuției, prin acești doi termeni se enunță, de fapt, problema ideologică principală a discuției.

Da, *regia*, deoarece regizorul, așa cum am mai spus, determină profilul colectivului, reputația lui ; pe umerii regizorului se sprijină astăzi principala răspundere, și pentru formarea repertoriului, și pentru soarta actorilor, și pentru atmosfera obștească și etică din cadrul teatrului. A vorbi despre regie înseamnă a vorbi despre arta teatrului în general, despre toate componentele ei creatoare, despre totalitatea problemelor etice și estetice ale zilei de azi.

Da, *contemporaneitatea*, deoarece în zilele noastre nu există artă care să nu fie subordonată timpului, care să nu se verifice zi cu zi prin ideile, faptele și ritmul epocii. Iar în prezent nu există o sarcină mai importantă pentru teatru decît întruchiparea măreței noastre contemporaneități, decît prezentarea pe scenă a eroului pozitiv al zilelor noastre.

Contemporaneitate mai înseamnă și căutarea formei, căutarea stilului, care se formează sub ochii noștri, ca un stil contemporan.

Raportul dintre „ideile timpului“ și „formele timpului“ reprezintă o corelație estetică extrem de complexă.

Este un fapt neîndoielnic că toți oamenii de artă sovietici au un singur țel : slujirea măreței opere de construire a comunismului. Cu toții sînt adepții principiilor realismului și tind să fie fideli esteticii realismului socialist. Dar căile spre acest țel comun sînt felurite, și fiecare om de artă își caută în creație propria lui cale. Firește, el consideră această cale ca fiind cea mai bună și cea mai dreaptă.

Care din problemele noastre profesionale, în sensul larg al acestui cuvînt, este astăzi cea mai importantă, cea mai vitală ? Ce temă trebuie totuși preferată într-o discuție ?

Este foarte bine și este un semn al timpurilor noastre că diverși oameni de artă au răspuns în mod diferit la aceste probleme. Redacția pune un preț deosebit pe faptul că o seamă de artiști interesanți, plini de personalitate, maeștri ai regiei de diferite generații, au fost în paginile revistei noastre părtași la discuție, exprimîndu-și gîndurile și preocupările lor cele mai apropiate și folosind destul de autocritic propria lor experiență artistică.

Firește, această apreciere se referă și la criticii participanți la discuție, la acei dintre ei care au scris articole profund gîndite, noi și curajoase prin susținerile și incriminările lor.

Dezbaterea a pus în lumină diverse teme, diverse linii. Au reieșit astfel concepții felurite despre arta regizorală. Putem cu această ocazie să cităm cunoscuta idee a lui Gorki despre conflictul lucrării dramatice, care apare de îndată ce sînt găsite și schițate diverse caractere : oameni diferiți, cu personalități creatoare diferite, s-au întîlnit pentru a discuta problemele vitale ale prezentului nostru teatral. Fiecare și-a apărat poziția sa proprie : ciocnirea de idei a fost deci inevitabilă.

2

După cîte știm, articolele publicate în cadrul dezbaterii au fost luate în discuție în numeroase colective teatrale, în secțiile V.T.O.[1] din țară, ca și la Moscova, în Consiliul Artistic al Ministerului Culturii al U.R.S.S. Încît, redacția este azi în măsură să analizeze cu mai multă obiectivitate și, după cum ni se pare nouă, cu mai multe drepturi, modul cum s-a desfășurat discuția, precum și problemele ideologico-artistice ridicate.

Redacția a conceput de la bun început dezbaterea ca pe un larg schimb de păreri în jurul numeroaselor probleme, extrem de importante, din viața teatrului sovietic. Deși în decursul dezbaterilor, participanții au folosit un variat material teoretico-istoric privitor la teatrul sovietic multinațional, dramaturgia clasică rusă și universală, realizările maeștrilor artei scenice, ca și experiența unor domenii de artă apropiate, în centrul dezbaterilor au stat ultimele spectacole pe teme contemporane. În jurul unora dintre ele s-au încins discuții aprinse, polemice ; în jurul altora, părerile s-au extins, analizîndu-se pe larg detaliile montării, o trăsătură principală a dezbaterilor fiind strînsa legătură dintre dramaturgia sovietică contemporană și teatrul sovietic contemporan.

Dezbaterile au demonstrat că numeroase probleme ale teoriei și practicii teatrului nostru se mai cer încă elaborate, clarificate și elucidate. Corelația dintre stilul autorului și stilul spectacolului ; rolul și locul convenției în arta teatrului realist ; tradiția națională și forma contemporană ; actorul și regizorul în spectacolul contemporan ; căile de dezvoltare ale teatrului și ale artelor înrudite — cinematografia, televiziunea ; școala lui Stanislavski și personalitatea creatoare a regizorului ; fidelitatea față de tradiție și afirmarea metodelor inovatoare ; rolul regizorului ca organizator și conducător ideologic al spectacolului, iată — departe de a fi completă — lista problemelor de creație, pomenite și analizate într-un mod sau altul în cadrul discuțiilor.

3

Căutînd să orienteze discuția pe mai multe planuri, redacția a propus participanților să delimiteze ei înșiși tema pe care o consideră ca fiind cea mai importantă. În același timp, redacția a solicitat participarea la dezbatere a unui număr cît mai mare de oameni de teatru, oferindu-și coloanele nu numai maeștrilor regiei sovietice — a căror biografie creatoare numără decenii — ci și reprezentanților talentați ai tineretului.

În ce chip se pot trage concluziile unei asemenea dezbateri ?

Sîntem de acord cu N. Akimov, că varietatea modalităților creatoare, a stilurilor și metodelor de lucru, care oglindesc în același timp și varietatea de concepții asupra diverselor probleme de artă, reprezintă tezaurul nostru, cucerirea noastră.

Este oare bine să aducem totul la același numitor, să căutăm cu tot dinadinsul pe cei „care au dreptate“ și pe cei „care n-au“ și, în finalul discuției, să punem note ? Părerile unora să fie legiferate, părerile altora să fie trecute sub tăcere, unele păreri să fie acceptate întru totul, iar altele pe jumătate ?

Ceea ce nu înseamnă însă totodată că articolele, ideile și gîndurile exprimate în cursul discuției sînt toate, în aceeași măsură, bune și juste ; că redacția preferă să stea pe poziția neamestecului, că vrea să fie, ca să zicem așa, deasupra „vîltorii“, să rămînă în afara ciocnirii de opinii, a încleștării pasiunilor ! Nu, dimpotrivă !

---

[1] Asociația teatrală din U.R.S.S.

N-ar fi drept ca redacția să fie bănuită că ar vrea să împace diversitatea opiniilor exprimate, să anuleze contradicțiile în păreri, să prezinte situația ca și cum în toate problemele ar exista o unitate, o unanimitate de vederi.

Ce anost și lipsit de rezultate ar fi un asemenea lucru! Dimpotrivă, viața noastră, practica artistică din ultimii ani ne conving încă și încă o dată că discuțiile, lupta de opinii, reprezintă un fenomen firesc și necesar în viața noastră socială.

Așadar, cu unele aprecieri sîntem de acord, cu altele nu. Socotim că unele articole sînt interesante, importante, că aduc o contribuție personală în elucidarea unei probleme sau alteia, că altele, dimpotrivă, nu fac decît să repete lucruri de mult cunoscute. În sfîrșit, au fost și luări de atitudine cu care nu sîntem de acord, deoarece conțin teze pe care noi le considerăm de-a dreptul greșite.

Dacă tabloul vieții teatrului sovietic în anul 1960 a apărut mai pregnant, după această discutare a problemelor regiei, dacă procesele care au loc, au devenit mai clare, dacă înflăcărata luptă de opinii a ajutat pe artiștii noștri să-și dea seama de un lucru indiscutabil, și anume: de necesitatea unor căutări cu adevărat creatoare pe linia îmbinării conținutului contemporan cu forma contemporană, redacția socotește că și-a îndeplinit misiunea.

Deseori, de-a lungul dezbaterilor, punctele de vedere ale autorilor au apărut opuse, de neîmpăcat.

În ce ne privește, sîntem de părere că nici nu este necesar ca autorii să fie „împăcați". Fiecare autor se bazează în articolul său pe practica sa creatoare, pe propria-i experiență.

Da, concepția unui regizor poate fi cu totul inacceptabilă pentru altul și, participînd la discuție, pe poziții opuse, acești doi regizori (sau critici — aceasta nu are importanță) pot să polemizeze la infinit. Dar cînd încerci să arunci o privire generală asupra întregului tablou al artei teatrale, cînd consideri de pe pozițiile teoretice generale părerile individuale ale participanților la discuție, atunci punctele de vedere de „neîmpăcat" încep să apară ca întregindu-se între ele, nu excluzîndu-se.

După părerea redacției, rodul principal al dezbaterii, concluzia teoretică pozitivă, rezultă din însumarea a tot ce este mai interesant, mai important, mai deosebit în arta noastră teatrală.

Și fiindcă lucrurile stau astfel, să încercăm să extragem din cele spuse, tot ce este mai interesant, mai bogat în perspectivă, tot ceea ce reprezintă sămînță creatoare.

Astfel, în concluziile ei, redacția încearcă să stabilească acel conținut general pozitiv din articolele publicate. Cît mai multe cunoștințe și elemente teoretice în stare să înarmeze pe practicienii teatrului nostru — teatrul epocii construirii societății comuniste — iată țelul acestor concluzii.

1

DESPRE CARACTERUL DE IMAGINE AL TEATRULUI *

La sfîrșitul anului 1959, la rubrica „Tribuna creației", revista noastră a publicat un vast articol-program al lui N. Ohlopkov, intitulat *Despre convenție*. Articolul a apărut — așa cum arăta indicația redacției — în cadrul unei discuții. Totuși, nu acesta a constituit începutul propriu-zis al dezbaterii.

Dezbaterea a început cînd, peste două numere, G. Tovstonogov a publicat în paginile revistei o scrisoare deschisă, adresată lui N. Ohlopkov, punînd sub semnul întrebării importanța și justețea declarațiilor teoretice ale lui Ohlopkov. El opunea acestora un program estetic propriu. Într-adevăr, la prima vedere, deosebirea de opinii dintre Tovstonogov și Ohlopkov pare o luptă de opinii între doi oameni care stau în artă pe niște poziții foarte depărtate.

---

* în rusește: Obraznaia priroda teatra.

De fapt, în artă, în creație, această deosebire de opinii este o realitate practică și ar fi o mare greșeală încercarea de a micșora importanța unei atari situații : bogăția personalităților creatoare reprezintă forța și gloria artei realismului socialist, chezășia dezvoltării ei în viitor.

Ohlopkov trece drept un „regizor dictator". Din cei trei factori componenți care alcătuiesc spectacolul — dramaturgul, actorul, regizorul — în spectacolele lui Ohlopkov regizorul apare întotdeauna ca factor prim, ba uneori, așa cum a arătat critica dramatică, chiar în dauna celorlalți doi. Tovstonogov, dimpotrivă, este cunoscut ca un regizor extrem de receptiv la personalitatea și particularitățile autorului, ca un regizor „care se pierde în autor". În schimb, dacă spectacolele lui Ohlopkov sînt toate fidele aceluiași stil, în repertoriul teatrului condus de Tovstonogov linia „lirică" a regizorului nu este întotdeauna ușor de sesizat.

În esență, lupta de opinii dintre Ohlopkov și Tovstonogov se reduce la atitudinea regizorului față de textul dramatic și autor.

Cine are dreptate ? Să încercăm să clarificăm lucrurile.

Pentru ce luptă Ohlopkov ?

Cu temperamentul și pasiunea ce-l caracterizează, Ohlopkov luptă în articolul său — uneori însă cu exagerări — pentru fantezia descătușată a regizorului și, ridicînd în slăvi forța teatrului, el izgonește, mătură de pe scenă, cenușiul — „realismul plat", mărunt, apropiat de naturalism.

Se înțelege că articolul lui N. Ohlopkov nu trebuie și nici nu e nevoie să fie considerat drept articolul unui teoretician. Din raționamentele sale nu reiese întotdeauna limpede despre ce convenție anume este vorba. Despre convenție ca un element component indisolubil al realismului, și în particular al realismului scenic ? Sau despre convenție în rezolvarea scenografică, în expresia spectacolului ? Adesea în articolul lui Ohlopkov aceste noțiuni se întrepătrund, suprapunîndu-se oarecum.

Articolul lui Ohlopkov este pătruns de încredere în uriașa putere creatoare a teatrului, lui revenindu-i, după părerea sa, mari sarcini, realizări mărețe. Articolul său mai dovedește și o mare încredere în publicul spectator ; el relevă rolul creator, activ, al acestuia în spectacol, capacitatea lui de a surprinde aluziile, detaliile, de a le completa cu propria imaginație. Îndreptat împotriva oricărui dogmatism în teoria estetică și în practica de administrare a teatrului, articolul demonstrează cu toată convingerea că arta, în ansamblul ei, nu poate fi cuprinsă într-o „formulă unică".

La noi nu s-a scris de mult despre teatru cu atîta patos, cu atîta dragoste și fără teamă de „cuvinte mari". Și n-are nici o importanță că repertoriul care este citat, și cu care operează Ohlopkov în raționamentele sale, este departe de realitate, de practica concretă a prezentului nostru ; n-are nici o importanță nici faptul că pe scena imaginată de Ohlopkov se revarsă potopul și plutește arca lui Noe, că eroii pe care-i vede el sînt figuri alegorice, ca Pămîntul, Viața, Moartea. Toate acestea sînt ușor de răsturnat și chiar de parodiat. Dar dincolo de ele se află viziunea romantică asupra posibilităților teatrului, și ceea ce este mai important, o interpretare largă, lipsită de dogmatism, a realismului, ca și introducerea unor noțiuni noi în sfera lui.

Ohlopkov nu trebuie înțeles ad-litteram. Este îndoielnic că-l preocupă gîndul de a monta în teatrul său o piesă care să descrie potopul, tablou pe care se arată gata să-l apere cu atîta pasiune.

Ohlopkov consideră pur și simplu că important este să apere dreptul teatrului de a prezenta *și* potopul, *și* figurile alegorice, *și* a doua parte a lui *Faust*, *și* antichitatea. Desigur, dacă se va ivi necesitatea. În orice caz, toate acestea trebuie să facă parte din arsenalul posibilităților teatrului.

Fantezia artistului, avîntul imaginației sale, nu trebuie să se lovească nicăieri de nici un fel de oprelişti sau limite. Aceasta este o chestiune foarte importantă pentru Ohlopkov. Părerea noastră este că *așa* a văzut el sensul discuției despre convenție. Iată de ce, o problemă care pare a fi de o atît de strictă specialitate, atît de teoretică, devine pentru Ohlopkov obiectul unor reverii lirice, care-l fac să-și amintească de tinerețea sa artistică și să țeasă visuri despre teatrul viitorului.

2

Articolului romantic, plin de temperament, al lui Ohlopkov, i se opune articolul riguros și lucid al lui Tovstonogov. Și unul și celălalt reprezintă programul ideologico-artistic al regizorilor respectivi. Fiind deci întruchiparea a două personalități creatoare deosebite, a două caractere foarte diferite, e firesc să se opună. Dar este suficient să reflectăm mai mult asupra lor, pentru a înțelege că articolul lui Gh. Tovstonogov nu s-ar fi putut naște, dacă n-ar fi apărut articolul lui N. Ohlopkov. Și nu pentru că articolul lui Ohlopkov l-ar fi împins pe Tovstonogov să răspundă printr-o demonstrație „per a contrario“ a unui adevăr.

Altceva s-a întîmplat. Tovstonogov a putut să vorbească atît de logic și amănunțit despre caracterul de imagine al teatrului, în special în regie, datorită în primul rînd faptului că Ohlopkov a apărat, în principiu și în mod categoric, acest caracter.

Tovstonogov afirmă că este de acord numai cu partea negativă a programului lui Ohlopkov. În realitate însă el nu contrazice nicăieri nici programul lui pozitiv.

Oare, nu aflăm conținutul principal al ambelor articole în apărarea unui limbaj particular al teatrului, limbaj născut din viață, care nu se îmbină însă mecanic cu viața? Oare, nu apără ambele articole deopotrivă poziția activă a spectatorului, rolul lui de participant în spectacol? — în sfîrșit, noțiunea largă de realism?

Dar, aceasta nu reprezintă încă totul.

Desigur, nici Tovstonogov, nici Ohlopkov nu concep în articolele lor convenția într-un sens teoretic îngust. Pusă problema astfel, ei nu i-ar fi acordat atîta atenție! După părerea noastră, ambii autori tratează această noțiune lărgind-o. (Și uneori chiar lărgind-o peste măsură.) Deseori, ei folosesc noțiunea de „convenție“, atunci cînd mai indicat ar fi fost noțiunea de „caracter teatral“, „mijloace de expresie“, „sinteză artistică“ etc. Da, ambele articole adîncesc discuția pînă la stabilirea caracterului de imagine al teatrului. După părerea noastră, ambele aceste articole se caracterizează prin: căutarea unei imagini contemporane în teatru; căutarea unor soluții artistice și a unor mijloace de expresie contemporane; adîncirea acestor importante probleme ale teoriei și practicii noastre teatrale.

De aceea, trăgînd astăzi concluziile dezbaterii în jurul problemelor de regie, și gîndindu-ne la contribuția pe care ea a adus-o în estetica noastră teatrală, credem că nu e cazul să urmăm sfatul ironic al lui N. Akimov și anume: să împărțim distanța dintre cei doi oponenți în două și, în acel loc, să înfigem un jalon cu inscripția „adevărul“.

3

După cum își amintesc cititorii, Tovstonogov analizează cei trei factori de bază ai artei teatrale, atribuind fiecăruia în parte, calitatea unei convenții deosebite.

Articolul lui Tovstonogov este pătruns de o atenție plină de sensibilitate față de lumea de imagini a scriitorului, față de textul care își așteaptă întruchiparea scenică. Pentru Tovstonogov piesa este „un izvor direct de inspirație“, singurul loc unde trebuie aplicate impresiile luate din viață; Tovstonogov afirmă primatul ideologic și artistic al textului în spectacol.

Ni se pare chiar că în polemica cu Ohlopkov, Tovstonogov, situîndu-se pe pozițiile unui adversar conștient al liberului arbitru regizoral, cade în cealaltă extremă, reglementînd, limitînd exagerat posibilitățile regizorului. Din relațiile dintre regizor și autor se exclude parcă posibilitatea unei colaborări-dispută, a unei colaborări prin opoziție, pe cîtă vreme istoria teatrului cunoaște numeroase împrejurări cînd importante lucrări de artă teatrală au apărut ca rezultat al unei polemici fățișe, al unei revizuiri ideologice sau stilistice a materialului literar prezentat pentru întruchipare scenică.

În fiecare caz scenic concret, regizorul trebuie să determine ceea ce Tovstonogov numește „condițiile de joc“, să dezvăluie și să determine mai cu seamă caracterul și expresia contactului dintre actori și spectatori. A realiza aceasta înseamnă a găsi cheia expresivității, convenția unică, justă, precisă, ce trebuie să stea la baza întregului spectacol.

Această teză a articolului lui Tovstonogov este esențială. Într-adevăr, la noi se crede că „orice actor bun este realist“, fiindcă „ce convenție sau chiar formalism putem găsi în actor“ ? Tovstonogov are dreptate cînd afirmă că actorul poate fi îmbrăcat într-o haină contemporană, pe fața lui se pot găsi „un nas, o frunte, doi ochi“, și cu toate acestea, jocul lui poate să nu fie realist, dacă ceea ce întruchipează el pe scenă este formalist, dacă modul de interpretare nu corespunde specificului piesei, particularităților spectatorilor și ideii regizorale a spectacolului.

Lucrul cel mai interesant și mai neașteptat din articolul său este faptul că Tovstonogov socotește pe spectator drept cel de al treilea factor în acțiunea teatrală — un component egal în drepturi.

Se pare că Tovstonogov încearcă pentru prima oară să teoretizeze această problemă. El vrea să urmărească cum, deopotrivă cu spectatorul, se schimbă în artă însuși conținutul mijloacelor de expresie, cum ceea ce recent încă emoționa, acum stîrnește rîsul ; cum un detaliu care se părea că „acționează“ fără greș, apare deodată ca o hieroglifă indescifrabilă. Cu alte cuvinte, cît de sensibil trebuie să fie artistul, cît de bine trebuie el să cunoască lumea lăuntrică a contemporanului său, sfera imaginilor și acumularea asociațiilor lui, pentru ca să știe și să ia în considerație toate aceste fapte în munca sa.

„Fără spectatori contemporani, nu poate exista teatru contemporan“, rezumă Tovstonogov. El se ridică în articolul său nu numai împotriva lui Ohlopkov — și acest lucru trebuie subliniat —, el se ridică și împotriva unei concepții larg răspîndite asupra convenției, și de aici, în mare măsură, și asupra inovației, asupra stilului modern etc., socotindu-le ca elemente conținute în sfera rezolvării exterioare a montării piesei pe scenă.

Așadar, articolul lui Ohlopkov este pătruns de patosul apărării caracterului de imagine al teatrului. Ohlopkov luptă, îi incită pe adversarii încă ascunși și îi învinge. Tovstonogov vine pe un teritoriu deja cucerit, trece la analiza amănunțită a problemei și reușește să realizeze multe lucruri.

Într-o chestiune principală, și anume, în ceea ce reprezintă „suprasarcina“ ambelor articole, Ohlopkov și Tovstonogov sînt tovarăși de idei. Lucrul apare limpede acum cînd se trag concluziile generale ale discuției, și aceasta este, după părerea noastră, mai important decît polemica lor concretă. Deși și această polemică concretă este la rîndul ei importantă și interesantă, și ne îndoim că se va găsi cineva care să nege acest lucru. De aceea, nu e de mirare că, în cursul discuției, Ohlopkov ia involuntar în considerație, într-un alt articol al său, experiența discuției ; nu e de mirare că Tovstonogov, în replica sa finală, socotește drept o victorie a discuției „schimbarea poziției creatoare a unui maestru atît de mare al teatrului nostru, ca N. Ohlopkov“, și că acum se declară „gata să-și pună și el semnătura sub numeroasele idei pozitive ale acestui mare regizor“.

Dar, repetăm, problema — după părerea noastră — nu constă atît în schimbarea sau precizarea poziției, ci în faptul că discuția a demonstrat caracterul comun al programului pozitiv al celor doi oponenți.

Discuția în contradictoriu dintre cei doi mari regizori sovietici — regizori cunoscuți mai ales pentru receptivitatea lor la cerințele contemporaneității și ale teatrului realismului socialist — a devenit, așa cum o dovedesc numeroasele ecouri, și nu se putea altfel, un eveniment în viața noastră teatrală.

Divergențele lor reprezintă doar rezultatul deosebirilor dintre două personalități creatoare, al originalității lor, al neasemănării între școlile regizorale pe care ei le conduc și cărora le aparțin. Comunitatea lor de idei constituie însă unitatea bazelor estetice ale teatrului sovietic, fidelitatea tuturor oamenilor noștri de artă față de arta realismului, față de mareții lui dascăli ; în sfîrșit, fidelitatea față de prima și cea mai importantă sarcină, slujirea poporului, slujirea vremurilor pe care le trăim.

(...)Problema formei contemporane, în măsură să exprime pe deplin și adecvat conținutul contemporan, își așteaptă încă analiza. Se prea poate ca abia acum să aibă loc în viața teatrului nostru acel proces de acumulare a materialului, care să permită, într-un viitor apropiat, aprofundarea și analizarea teoretică a acestei probleme.

Cu atît mai mult trebuie să ne aplecăm cu interes și seriozitate asupra oricărei încercări de apropiere, într-un fel sau altul, de această sferă a problemei.

(...)Pentru A. Efros — în articolul său *Autenticitate, plasticitate, convenție* —, ca și pentru Tovstonogov, nu există convenție imanentă, în stare pură. Efros nu situează convenția numai în raport cu actorii, spectatorii și dramaturgii ; ci, înainte de toate, o raportează la realitate, la formele de comunicare, de tipizare a fenomenelor de viață. El încearcă să analizeze aceste probleme preocupîndu-se de ceea ce caracterizează stilul contemporan.

Cum pot fi îmbinate în teatru stilizarea cu elementele comune ? Cum poate fi îmbinat cotidianul cu romantismul, cu eroismul ? Cum trebuie să fie interpretarea actoricească pe fondul unor decoruri convenționale ? (Și ea, convențională, sau, dimpotrivă, mai subtilă și mai profund psihologică ?) Iată sfera problemelor atinse de A. Efros în articolul său.

Deși articolul criticului B. Rostoțki este oarecum îndepărtat de discuție, tratînd despre stilul corespunzător epocii și căile lui de formare, a adus și el o contribuție în elaborarea problemelor regiei contemporane.

Din articolul lui Rostoțki, am vrea să subliniem apărarea însăși a problemei stilului contemporan, demonstrarea caracterului lui legic. Are dreptate criticul cînd afirmă că această problemă nu este rodul unei imaginații înfierbîntate și nici un capriciu, că rezolvarea acestei probleme reprezintă una din principalele direcții pe care pășește astăzi în mod necesar gîndirea noastră teoretică.

DIVERSITATEA ÎN ARTĂ

Dezbaterea despre regie, despre epoca ce pune astăzi artei sarcini noi, i-a determinat pe mulți participanți să ia în discuție nu numai temele propuse de redacție, ci și domenii noi, să se ocupe cu sinceritate și cu un real interes, de ceea ce fiecare consideră drept lucrul principal.

Intervenind în dezbatere cu articolul *Despre teatru în prezent și viitor*, N. Akimov a început discuția despre regie, atingînd o problemă care a fost apoi reluată într-un fel sau altul de mai toți participanții, chiar dacă articolul lui Akimov n-a fost întotdeauna citat. Este vorba despre problema rodniciei și necesității diversității în artă, despre atenția plină de sensibilitate față de personalitatea artistului, ca și despre pericolul pe care-l reprezintă uniformizarea.

Cum putem face ca spectacolul să rezolve în profunzime problemele pe care le pune, să dea actului scenic strălucire, să fie pe înțelesul celor mai largi cercuri de spectatori și să-i ajute pe oameni în construirea unei vieți noi ? Toți doresc să pună în scenă un asemenea spectacol, dar fiecare îl vede într-un fel al său personal și fiecare îl realizează într-un mod propriu. Așa stau lucrurile în toate împrejurările.

Ce formă neobișnuită este în adevăr inovatoare, și ce formă, tocmai datorită faptului că este neobișnuită, este artificială și dăunătoare ? În ce caz presiunea regizorului asupra autorului reprezintă un ajutor creator dat autorului, și în ce caz înseamnă uzurparea drepturilor sacre ale autorului ?

Akimov, și apoi și alți participanți la discuție, afirmă „coexistența pașnică" a diverșilor artiști, a diverselor concepții artistice, a diverselor modalități în obținerea unor țeluri și roade comune.

Nu putem să nu fim de acord cu Akimov și cu alți tovarăși care au susținut că cea mai bună teorie sau metodă teatrală devine dăunătoare, o frînă în dezvoltarea artei, dacă se transformă în rețetă ce se aplică oriunde, fără deosebire.

Articolul lui Akimov mai atinge multe alte chestiuni, dar principala problemă ridicată de dînsul, axul articolului său, este și rămîne problema diversității căilor și soluțiilor în artă.

Cîtă dreptate are Akimov cînd spune că fiecare operă de artă, cu adevărat nouă, trezește nu numai admirație ci și uimire, că ea pare oamenilor cu totul neașteptată! În artă a fost întotdeauna așa, iar Akimov propune să se ia în considerație „fără teamă și panică“ posibilitatea apariției unor asemenea lucrări noi și neașteptate, care nu numai că vor îmbogăți arta contemporană, dar „îi vor obliga pe teoreticieni să dezvolte și uneori chiar să-și îndrepte tezele“.

Akimov a dat articolului său forma unui referat, a unui „proiect“, care se împarte în capitole și subcapitole, fiecare teză avîndu-și numărul și litera sa (unele capitole conțin chiar observații culese cu altă literă). Dar această formă ironică a articolului nu l-a împiedicat pe Akimov să vorbească despre lucrul principal, despre ceea ce el consideră că reprezintă astăzi fenomenul cel mai important.

Pe Ruben Simonov îl preocupă astăzi alte probleme, articolul său fiind consacrat în general raporturilor creatoare complexe dintre regie și actori. Articolul afirmă că figura centrală a teatrului este actorul. Dar și Ruben Simonov, plecînd de la propria lui experiență, de la problemele sale, pentru el cele mai importante, ajunge de asemenea la ideea diversității. După părerea lui Ruben Simonov, importanța etapei prin care trece acum arta noastră constă, înainte de toate, în aceea că teatrele și regizorii, ca niciodată în trecut, simt necesitatea de a-și defini profilul, de a-și preciza platforma artistică.

Ruben Simonov vede o legătură directă între problema diversității personalităților regizorale, a deosebirilor și coexistenței diferitelor școli regizorale, și problema actorului. Și Simonov are dreptate. Este limpede că oricît de mare și de original ar fi talentul regizorului, acesta depinde nemijlocit de actori, și nu de actori buni în general, ci de actori tovarăși de idei, educați în tradițiile aceleiași școli regizorale. Este necesară o metodă de muncă comună, o unitate de vederi asupra artei. Este necesar ca actorul să știe întotdeauna de ce se duce la regizorul respectiv, de ce se simte atras tocmai de el.

Articolul lui Ruben Simonov ridicînd astfel problema școlii M.H.A.T., a școlii lui Vahtangov, a școlii lui Meyerhold, pledează pentru necesitatea educării unei generații de actori și regizori, pe linia continuării tradițiilor acestor școli.

Problema varietății creatoare, a diversității expresiei în artă, a înfloririi unor personalități vii, unice, a coexistenței diverselor orientări și școli artistice, a fost întotdeauna nu doar o problemă de ordin estetic, ci și etic. Legătura dintre planul etic și cel estetic, dintre elementul moral, civic, și cel creator, profesional, s-a putut urmări și în alte numeroase articole din cadrul dezbaterii. Discuțiile au demonstrat în concluzie că, pentru artă, este extrem de importantă o atmosferă normală, creatoare, că se poate obține o reală diversitate artistică, numai în cazul în care în artă domnește un spirit sănătos, prietenesc.

TRADIȚIA NAȚIONALĂ ȘI FORMA CONTEMPORANĂ

Dezbaterea a abordat și problema caracterului multinațional al teatrului sovietic. S-a remarcat că, în ultimii ani, acest caracter multinațional a început să se simtă deosebit de puternic. Teatrul din Kremlin prezintă în mod permanent spectacole ale teatrelor din toate republicile unionale; despre arta popoarelor U.R.S.S. presa scrie pe larg în mod analitic și competent. Dezbaterea a arătat că problemele artei naționale stau pe același plan cu problemele generale ale regiei contemporane. Totodată, opinia publică teatrală sovietică este preocupată de faptul că, în unele spectacole ale teatrelor naționale, conținutul viu și contemporan este acoperit de un șablon etnografic, tradițional, că s-a ivit un manierism al spectacolului național, care nu are nimic comun cu izvoarele populare ale creației naționale, cu realitatea vie. Asemenea spectacole se dovedesc a fi rupte de contemporaneitate, ele manifestînd neînțelegere față de procesele creatoare ce au loc în societatea sovietică și depărtîndu-se de cerințele pe care viața le ridică în permanență în fața artei, atît în ceea ce privește conținutul, cît și forma.

ARTA ŞI REALITATEA

O problemă care a stat în atenţia multor participanţi la dezbatere a fost raportul estetic dintre artă şi realitate.

Redacţia revistei „Teatr" consideră că această problemă n-a fost suficient aprofundată în discuţie, că maeştrii artei regizorale, ca şi criticii teatrali, nu au folosit în mod suficient argumentele oferite de realitatea contemporană, în verificarea corespondenţei sau necorespondenţei cu adevărul vieţii a unor spectacole.

Dacă în teatrul secolului al XX-lea, regizorul poartă întreaga răspundere a spectacolului, atît pe plan cetăţenesc, cît şi pe plan artistic, a modului în care teatrul se adresează în fiecare seară spectatorilor săi, precum şi a mesajului transmis, putem oare astăzi — referindu-ne la regie — să nu ne gîndim şi să nu vorbim despre modul veridic şi complet în care teatrul zilelor noastre reflectă realitatea contemporană ?

Există diverse căi de depărtare de la adevărul contemporaneităţii în artă. Poţi să te depărtezi de marile probleme ale contemporaneităţii şi să cazi într-o autenticitate măruntă, în lumea îngustă şi înăbuşitoare a plăsmuirilor rupte de viaţă, lipsind în felul acesta teatrul de rolul său civic, educativ. Poţi să înfrumuseţezi realitatea şi să socoteşti înfrumuseţarea drept poetizarea ei, iar optimismul de serviciu, drept trăsătură tipică a caracterului omului contemporan. Poţi să te acoperi cu o carcasă de şabloane, soluţii teatrale banale, şi să le aşezi ca o baricadă în faţa impulsului viu al zilei de astăzi.

Aceste idei, într-un fel sau altul, mai mult sau mai puţin dezvoltate, s-au întîlnit în articolele numeroşilor participanţi la dezbateri. S-a subliniat, de pildă, cît de importante sînt pentru regizor, cunoaşterea nemijlocită a vieţii şi capacitatea de a o recrea pe scenă în mod independent şi creator. Redacţia acordă o mare importanţă gîndirii artistice a regizorului, caracterului ei combativ, capacităţii regizorului de a analiza profund procesele realităţii, dezvăluind pe scenă caractere omeneşti individuale, contemporane.

În cadrul discuţiei s-au abordat şi alte probleme, cărora li s-a acordat un spaţiu mai restrîns. Dintre ele semnalăm : necesitatea studierii moştenirii diferitelor şcoli regizorale sovietice, problemele tehnicii teatrale, metodologia muncii regizorului ; totodată, s-a arătat că unele probleme de un interes practic imediat necesită o elaborare teoretică generalizatoare — ca raportul dintre spiritul cotidian şi cel eroic, elaborarea unor caractere tipice de mari proporţii, într-o expresie firească, lipsită de grandilocvenţă ; în sfîrşit, raportul dintre teatrul reprezentării şi teatrul trăirii, ca şi problema relaţiilor creatoare dintre regizor şi actor.

Fiindcă sfera problemelor care se ridică în legătură cu creaţia actoricească este deosebit de mare şi de complexă, redacţia revistei „Teatr" consideră că, dată fiind importanţa lor, în anul 1961 va deschide o largă discuţie asupra muncii actorului.

Articolele publicate în dezbatere şi-au găsit susţinători şi oponenţi în rîndurile cititorilor revistei „Teatr", discuţia căpătînd astfel un caracter de masă. După părerea redacţiei, ea a înviorat opinia teatrală, a stimulat gîndirea creatoare, a prilejuit oamenilor de artă reflecţii critice, constructive, asupra muncii lor, deschizîndu-le noi perspective.

Povestea cu șorțurile schimbate

COMEDIE ÎN DOUĂ TABLOURI

DE CONSTANȚA BRATU

Constanța Bratu e un nume cunoscut în presa noastră cotidiană, ca și în publicistica literară. Lucrînd în presă din anul 1947, a publicat numeroase reportaje, povestiri științifico-fantastice, schițe.

Povestea cu șorțurile schimbate *constituie debutul ei în dramaturgie, deschizînd un nou cîmp de manifestare unui talent alimentat de un bogat material de viață și de tipuri omenești din realitatea noastră socialistă, acumulat în activitatea gazetărească.*

Comedia în două tablouri pe care o publicăm în acest număr a fost premiată în cadrul recentului concurs „Vasile Alecsandri".

PERSONAJELE
(în ordinea intrării în scenă)

ELENA AIOANEI I, *fruntașa fabricii „Trainica-Moldova", șefa brigăzii* I ;

CATINCA TOMȘAN, *țesătoare din brigada I ;*

VARVARA CURECHIANU, *țesătoare din brigada I ;*

MITICĂ PIGULETE, *funcționar ;*

ELENA AIOANEI II, *țesătoare din brigada I, geamăna Irinei ;*

IRINA AIOANEI, *țesătoare din brigada a II-a, geamăna Elenei II ;*

FEMEIA DE SERVICIU *de la căminul textilistelor ;*

PAULA DRAGOMIR, *secretara directorului ;*

UN VOPSITOR *de la cooperativa „Vopsimtot" ;*

CURIERA ;

GRIGORAȘ, *băiețelul Irinei ;*

ÎNGRIJITOAREA *de la căminul de copii ;*

ROMEO POP, *strungar inovator ;*

DINU ROZMARIN, *maistru montor ;*

ANTAL JÓZSEF, *maistru țesător — Timișoara ;*

SÁNDOR ROZSI, *țesătoare — Timișoara ;*

ANA BONDOC, *țesătoare — Timișoara ;*

DIRECTORUL ÎNTREPRINDERII *„Trainica—Moldova".*

TABLOUL 1

Să facem cunoştinţă cu întreprinderea „Trainica-Moldova"... O mare fabrică textilă, înfiinţată în anii noştri, într-un tîrg moldovenesc care, din somnolenţa de odinioară, s-a trezit la o viaţă vie şi trepidantă. Ca multe întreprinderi textile, „Trainica" are şi ea un cămin pentru tinerele textiliste. Acţiunea noastră se va desfăşura în holul acestui cămin, într-o după amiază de început de toamnă.

Fără pretenţii şi căutări, decorul va traduce grija obişnuită ce se poartă traiului tinerelor muncitoare în asemenea cămine. În încăpere vor exista desigur, alături de o masă, cîteva fotolii, o canapea şi un telefon, un aparat de radio, o mică bibliotecă etc.

La etaj, deasupra holului, se află dormitoarele, iar în dreapta scenei va exista o scară (un început de scară), care suie spre ele. In stînga, va fi o fereastră — de ce n-ar avea pe pervaz şi cîteva ghivece cu flori? — iar în fundul scenei, în stînga, va fi uşa.

Peste o lună şi jumătate e 7 Noiembrie. Dublă sărbătoare pentru muncitoarele de la „Trainica", pentru că, odată cu aniversarea Marii Revoluţii, vor sărbători şi aniversarea a cinci ani de la înfiinţarea fabricii.

La ridicarea cortinei, se află în hol trei din membrele brigăzii I de ţesătoare. Şi-au terminat schimbul la prînz, probabil că s-au odihnit, şi acum spre seară, s-au apucat să pregătească material pentru pavoazarea locului de muncă. Una din ele taie, după şablon, litere pentru lozinci. Celelalte două lipesc literele pe fîşii lungi de carton roşu.

Mîinile merg, treaba merge, dar şi... gura. Fetele au multe lucruri să-şi spună... Brigada lor e o brigadă fruntaşă, cu un palmares bogat. Dar asta nu-nseamnă că totul este perfect şi că fetele nu mai au şi supărări.

Elena Aioanei I — cea brunetă, din stînga — este şefa brigăzii şi în acelaşi timp fruntaşa fabricii. Îşi iubeşte mult brigada şi-i amărîtă că nu toată lumea lucrează aşa cum trebuie. Asta nu înseamnă însă că firea ei veselă nu răzbate peste aceste amărăciuni şi că nu-i amatoare de şotii.

De ce se numeşte Elena Aioanei I?

Simplu. Pentru că mai există şi o altă Elena Aioanei, după cum mai există şi o Irină Aioanei. Cei obişnuiţi cu viaţa ţesătoriilor şi filaturilor, ştiu că fenomenul coincidenţei de nume este banal. Colectivele fiind formate aici în absolută majoritate din femei, incidenţa numelor mai frecvente este foarte mare. Aşadar, există şi o Elenă Aioanei II, şi dacă Aioanei I este fruntaşa fabricii, Aioanei II de-abia-şi îndeplineşte planul.

Cine este fetişcana isteaţă care taie literele şi care, de cîte ori apasă pe foarfecă, scoate copilăreşte limba din gură? Varvara, mezina brigăzii. Merge pe 17 ani, are codiţe de adolescentă, dar asta nu înseamnă că-i copilă; nu? E şi ea fruntaşă, are drepturi egale în brigadă şi... e îndrăgostită. De ce n-ar fi? Viaţa ei e frumoasă, şi sufletul omenesc are atîtea resurse lirice! Cine zîmbeşte ironic? Catinca, fata din dreapta. Ea se opune dragostei, „din principiu". E convinsă că munca şi învăţătura sînt incompatibile cu „luna. Şi totuşi, nu i-ar sta rău deloc, pe o bancă, alături de un băiat. Poate c-ar trebui să-şi schimbe nu numai principiile contra dragostei, dar şi comportarea bărbătoasă, acreala de om cu nasul veşnic în carte, pieptănătura demodată.

Mai tîrziu, în scenă va intra şi Irina Aioanei. E geamănă cu Elena II, şi amîndouă seamănă atît de bine, încît ambele roluri vor fi interpretate de aceeaşi actriţă. Dar dacă fiziceşte se aseamănă, gemenele se deosebesc esenţial ca fire şi ca poziţie în sînul colectivului fabricii. Deşi blîndă şi domoală, Irina e una din muncitoarele fruntaşe ale brigăzii a II-a.

In ceea ce o priveşte pe Elena II, în ciuda temperamentului viu, este foarte înceată la treabă... E frumuşică — blondă, nu prea înaltă, cu sprîncenele arcuite, cu ochii vii — şi cînd se înfurie, e chiar frumoasă.

In sfîrşit, Mitică Pigulete, funcţionarul care se ocupă de problemele întrecerii, pe linie administrativă. Un cavaler al tristei birocraţii... Mărunţel — desigur, cu complexul oamenilor mici care se vor înalţi şi puternici — îngîmfat, ancorat în hîrţoage, anchilozat în „tradiţie", caraghios dar şi tiranic.

Aceştia sînt eroii primului tablou. Şi acum, sus cortina...

SCENA 1

ELENA AIOANEI I, CATINCA, VARVARA

(În picioare, la masă, Catinca lipeşte litere; spre fundul scenei, Elena I şi Varvara, ţinînd în mîini o lozincă, se uită la ea.)

VARVARA *(citind rar şi declamator, cu degetul arătător către Elena I)*: Ce productivitate ai dat azi?

ELENA I *(afectînd „complotul")*: O punem pe peretele din stînga. Doar-doar s-o uita şi „Doi" la ea... *(Aşază lozinca pe canapea.)*

VARVARA *(gesticulînd)*: Lu' „Doi" ar trebui să-i facem una specială.

ELENA I: Nu o lozincă. Un afiş! *(Se gîndeşte o clipă, apoi)* „Productivitatea în... vacanţă!"

VARVARA: Bine spui. Şi să i-l agăţăm pe unul din războaie. *(Dă din cap şi, odată cu Elena I, ajunge în faţa mesei.)*

CATINCA: Hai, Varvara, dă și din mîini, nu numai din gură.

VARVARA: Vai, Catinca, soacră ești. *(Începe să taie litere. Sună telefonul; Varvara tresare; Catinca se îndreaptă spre aparat.)*

VARVARA *(oprind-o)*: Îi pentru mine. *(Se îndreaptă emoționată spre telefon.)*

CATINCA *(insinuantă)*: Ștefănuț de la vopsitorie...

VARVARA *(tresare inciudată și vorbește iute, înainte de a ridica receptorul)*: Și dac-ar fi Ștefănuț, ce te privește pe tine? *(Elena I schimbă un zîmbet cu Catinca; Varvara ridică receptorul; mieroasă.)* Alooo... *(Neplăcut surprinsă.)* Da, căminul fabricii „Trainica-Moldova"... *(Contrariată.)* Ce să dăm?! *(Se strîmbă, acoperă pîlnia, către fete)* Cică, listă de cei care-au avut pojar. *(Ridică din umeri.)*

ELENA I: Pojar?

VARVARA *(la telefon)*: Ați zis... „pojar"? *(Către Elena)* Da...

ELENA I: Asta-i boală de copii...

VARVARA *(la telefon, cu dispreț suveran de copil)*: Asta-i boală de copii, tovarășe doctor... Noi sîntem oameni mari... *(Elena I și Catinca rîd pe înfundate; Varvara, conversînd.)* Aaa, căutați căminul de copii... Ziceți așa... V-a dat greșit legătura; aici e căminul textilistelor... *(Ascultă, închide îmbufnată telefonul, apoi cu dispreț către fete)* Auzi, deșteptu'... *(Îl imită.)* Cică, atîtea cămine s-au făcut în tîrg, în ultimii ani, că s-a zăpăcit în ele... *(După o pauză.)* Ce vină am eu că statul face cămine și pentru copii, și pentru oamenii mari...? Asta-i bună... *(Își reia îndeletnicirea.)*

CATINCA *(cu prefăcută răutate)*: A auzit vocea ta de lapte și hai să-ți facă plăcere, să-ți zică olecuță de pojar.

VARVARA *(cu arțag de copil)*: Catinca, să știi că eu mă supăr dacă mă mai faci prunc sau... poetă. *(Către Elena I)* Alaltăieri eram cu cineva la club și...

CATINCA: De ce nu spui cu cine?

ELENA *(fandosindu-se, pițigăindu-se în chip Varvara)*: Cu Ștefănuț de la vopsitorie, și ce dacă?

VARVARA: Începi și tu? Și ce dac-ar fi fost Ștefănuț? *(După o pauză, către Elena I)* E de-o mie de ori mai drăguț decît oacheșul pe care l-ai pus din greșeală în cartea mea de chimie, la sulf.

ELENA I *(prinsă în flagrant delict)*: Fotografia e la...

VARVARA: Daa, e la... *(persiflînd)* poetă. *(Duce mîna la piept.)*

CATINCA *(dînd din cap a pagubă, la adresa Elenei I)*: S-a înamorat și șefa brigăzii.

ELENA *(apărîndu-se)*: Nu-i adevărat. *(După o pauză.)* Și dac-ar fi așa? Ce? Șefele de brigadă n-au inimă?

CATINCA: Sînteți niște copile pierdute.

VARVARA *(înfiptă)*: Spre deosebire de tine, care ești o copilă-jandarm. Tu n-ai simțire.

ELENA I *(gesticulînd)*: Ții într-o mînă compasul, într-o mînă suveica și... cu mîna rămasă liberă, tabela de logaritmi. *(Varvara rîde.)*

CATINCA *(acră)*: Eu învăț pentru politehnică!

VARVARA: Și noi învățăm. Asta înseamnă că *(repede)* nu putem să stăm de vorbă cu un băiat? *(După o pauză.)* Ce-am să mai rîd de tine cînd am să te văd „înamorată".

CATINCA *(categorică)*: Niciodată!

ELENA I: Ba daa. *(În chip de „vizionar".)* Parcă te văd... Parcă te-aud... *(Imitînd-o.)* „Fetelor, știți că pe suprafața inimii mele s-a înscris figura lui..." *(Se gîndește.)*

VARVARA *(ca din zbor)*: Să zicem... Pigulete. *(Se trage îndărăt, „ferindu-se".)*

CATINCA *(opărită)*: Ce-ai zis? *(Elena I și Varvara hohotesc; începe și Catinca să rîdă; apoi)* Pigulete... Auzi cum își bate joc de mine.

VARVARA *(după o pauză)*: Oare o să-l placă cineva vreodată?

ELENA I: Imposibil!

VARVARA: Leneș e, încrezut e, demagog e.

ELENA I: Pisălog și birocrat e.

CATINCA *(dînd din cap)*: Și prost...

VARVARA: Îmi „plac" rapoartele lui. *(Ridicînd din umeri.)* În fiecare lună sînt la fel. Cred că în fond el citește mereu același raport. Mai schimbă cîte-o cifră „p'ici, pe colo" și gataaa...

ELENA I: Și nu știu dacă v-ați dat seama, dar are o satisfacție nemaipomenită cînd spune: „Elena Aioanei II a tras înapoi producția și productivitatea brigăzii I".

CATINCA: În fond... are dreptate. „Doi" ne ține pe loc.

ELENA I *(oftînd)*: Nu știu, zău, cum s-o convingem pe fata asta să se învioreze.

CATINCA : Ei, să se „învioreze"... Să lucreze ca lumea.

VARVARA : Nu dă, doamne ferește, mai mult decît îi e planul. *(O imită.)* „Îmi fac datoria ? Mi-o fac ! Gata !" *(Cu năduf.)* Parcă-i la spițerie...

ELENA I *(după o pauză)* : Și de fapt, e o țesătoare bună. Dar lasă-mă să te las.

CATINCA *(plictisită)* : Lasă-mă să te las... Dar pînă cînd s-o lăsăm ? Iacă, peste o lună și jumătate e 7 Noiembrie.

VARVARA : Și parcă-l aud iar pe Pigulete *(se strîmbă, își țuguiază buzele, dă din cap, vorbește pițigăiat)* : „Din păcate, conform tradiției..."

CATINCA : Nu așa.

VARVARA : Dar cum ?

CATINCA : Elena-l imită bine. *(Către Elena I)* Cum face ?

ELENA I *(rîzînd, devenind serioasă, caută din ochi o hîrtie și ia una de pe masă.)*

VARVARA : Nu ! E desenul meu la zoologie. Creierul de pasăre...

CATINCA : Lasă că nu ți-l mănîncă. *(Către Elena I)* Hai...

ELENA I *(tușește din nou, strînge buzele, se uită cu dispreț la fete, îndepărtează desenul și, solemn, cu voce îngroșată, începe să „citească".)*

SCENA 2

ACELEAȘI, PIGULETE

(În acest moment, pe ușa din fund dă să intre Pigulete ; auzind fraze din raportul lui, rămîne pe loc, contrariat, și ascultă ; pe rînd, mimica lui va exprima surpriză, ciudă, enervare.)

ELENA I *(prefăcîndu-se că citește, subliniindu-și cuvintele și tonul grav al vocii prin mișcări ale degetului arătător)* : „Din păcate, conform tradiției, producția și productivitatea... *(fetele rîd cu poftă, fapt care o stimulează pe Elena)* brigăzii I-a au fost și luna aceasta trase înapoi de tovarășa Elena Aioanei II..."

(Pigulete înaintează ultragiat.)

VARVARA *(speriată, cu voce scăzută)* Hîî ! Pi-gu-le-te.

PIGULETE *(uitîndu-se la fiecare pe rînd, apoi, ațintindu-și privirea asupra Elenei I, cu aer de anchetator)* : De unde ai substras mata, raportul meu ?

ELENA I *(rîzînd cu subînțeles către fete)* : Nu-i raportul matale.

VARVARA *(către Elena I)* : Dă-l încoace. *(I-l dă ; către Pigulete)* Nu-i raportul matale. Ce te uiți ? *(Strînge foaia la piept.)* I-un creier de pasăre...

PIGULETE *(ca și cînd a prins-o cu mîța-n sac)* : Și „citea" raportul meu din... creierele de pasăre ? Ha ? *(Dumirindu-se.)* Aa, adică vrei să mă jignești că raportul meu ar fi... creiere de... *(Dă din cap.)*

CATINCA *(cu prefăcută inocență)* : Vai de mine !

ELENA I *(același joc, încă mai șarjat)* : E o coincidență.

VARVARA : O coincidență.

ELENA I *(punînd lucrurile „la punct")* : Raportul matale-i raportul matale. *(Își rotește, complice, privirea către fete.)* Fără... creier.

PIGULETE : Adică... eu nu pun creiere-n raport ?

ELENA I *(repede)* : Ba da... dar „creierele" matale.

VARVARA : Adică, nu de pasăre...

PIGULETE *(către Varvara)* : Dă-l încoace.

VARVARA *(posesivă)* : Nici nu mă gîndesc ! *(Cerînd apărare.)* Elena, tu ești de vină.

ELENA I *(către Pigulete)* : Și ce vrei matale-n fond ?

PIGULETE : Eu vreau ?! Ce vreți voi ? *(Se gîndește.)* Adică, știu ce vreți.

ELENA I *(curioasă)* : Ce ?

PIGULETE *(furios „demascator")* : Să schimbați ce nu vă convine-n el și să mi-l puneți la loc pe birou...

ELENA I *(cu voce scăzută, prefăcîndu-se prinsă asupra intenției)* : Vedeți, fetelor ?

PIGULETE : Frumos vă șade. Mă credeți prost, ha ? *(Își umflă pieptul.)* Las-că vă arăt eu vouă dacă-i pe-așa. *(Se îndreaptă furios spre ușă ; se întoarce amenințător către ele.)* O să vedeți dumneavoastră ce poate Pigulete ! *(Trîntește ușa.)*

SCENA 3

ELENA I, CATINCA, VARVARA, ELENA II

(Hohote ; Elena I și Varvara se trîntesc în același timp pe fotolii, dezlănțuindu-și rîsul.)

VARVARA : Poftește de vezi !

ELENA I *(solemnă, stăpînindu-și cu greu rîsul)* : „Conform tradiției..."

CATINCA : Să știți că acuș ni l-am pus în cap... Nu mai scăpăm de el.

(Rîd din nou, în timp ce de pe scară coboară încet Elena II ; e îmbrăcată cu un trenci ; are poșeta pe umăr.)

ELENA II *(posacă, fără să le privească) :* Ce broaște v-au... născut de rîdeți așa ?

VARVARA *(ținîndu-se de burtă)* : Vai, „Doi", păcat că...

ELENA II *(înțepată) :* V-am spus să nu-mi mai ziceți „DOI" ! Nici „Doi", nici „Elena II", nici „Aioanei II" ! *(Se opresc toate din rîs.)*

VARVARA : Da' cum vrei să-ți spunem ? Și pe ea *(arată spre Elena I)*, și pe tine vă cheamă la fel : Elena Aioanei.

CATINCA : N-ei vrea să-ți spunem ție „Unu" ? Ea *(arată spre Elena I)* e în fabrică de-acum cinci ani, de cînd au pornit mașinile. Tu *(ridică din umeri)* ai venit anul trecut...

ELENA I *(împăciuitoare) :* Mă rog, eu n-am nimic împotrivă ; dacă vrei să fii tu „Unu"...

ELENA II *(retezat) :* Nu vreau nimic, decît să am identitatea mea...

ELENA I : Identitatea o arată faptele.

ELENA II : Grozavă ești ! De ce nu-ți pui o tăbliță de gît că ești mare fruntașă ?

ELENA I *(jenată) :* Nu vorbeam de mine. Tu spuneai de identitatea ta.

CATINCA *(întrerupînd-o, cu dispreț)* : „Identitatea ei". *(Către Elena II)* Zi mai bine că „Doi" te deranjează de altceva.

ELENA II *(bănuitoare) :* De ce ?

CATINCA : Îți amintește mereu că există „Unu" *(arată spre Elena I)* care e prima pe toată fabrica, spre deosebire de tine, de „Doi", care ești... *(Ridică din umeri.)*

ELENA II *(pusă pe harță) :* Ce ?

VARVARA : Lasă-mă să te las... Deabia-ți faci planul.

ELENA II *(enervată) :* Tu, vezi-ți de biberon, vorba Catincăi.

CATINCA *(apărînd-o pe Varvara) :* Te rog ! Varvara e un om întreg. Ajută mult brigada, pe cînd tu ne tragi înapoi.

ELENA II *(radicală) :* Scoateți-mă din brigadă, și gata ! Terminăm odată povestea.

ELENA I *(jignită) :* E o brigadă fruntașă...

ELENA II *(cu ciudă) :* Eu nu-s ca voi *(dă din mîini, spre tavan)* și mai ales ca tine... *(Ridică mîna și mai sus.)*

VARVARA *(cu înțelepciune de „bătrîn") :* Dar poți să devii.

ELENA II : N-am nevoie ! *(Se îndreaptă spre ușă.)*

CATINCA : La întîlniri ești foarte punctuală !

ELENA II *(cu ciudă) :* N-am nici o întîlnire. *(Se gîndește o clipă, oftează, apoi cu ciudă.)* Și-apoi, dac-aș avea, ce te privește pe tine ? Trebuie să-ți cer autorizație, ca să fiu îndrăgostită ?

VARVARA : Deci... ești îndrăgostită !?

ELENA II *(cu ciudă) :* Da, sînt ! Și astă-vară, la Eforie, am fost fericită.

CATINCA : Te cred și eu... Acolo nu trebuia să lucrezi.

ELENA II : Nu de-asta. Dar acolo nu mă bătea nimeni la cap. Eram liniștită. Nu eram nici „DOI", și nici nu mă compara nimeni cu soru-mea geamănă. Acolo eram *eu*, și lumea mă lua așa cum sînt.

ELENA I : Și el ?

ELENA II : Închipuiește-ți că în primul rînd el... *(După o pauză.)* La revedere. *(Iese.)*

SCENA 4

ELENA I, CATINCA, VARVARA

CATINCA : Na, și amorul — tichie de mărgăritar... *(Dă din cap.)* Asta-i lipsea, ca să lucreze și mai prost. *(Tac toate.)*

VARVARA *(filozofic) :* Ce-nseamnă și natura asta...

ELENA I : Tu ai rămas tot la... creierul de pasăre și Pigulete ? *(Zîmbește.)*

CATINCA : Nuuu ! *(Fără să se uite la Varvara.)* Are un moment romantic.

VARVARA : Tu să taci, că pe urmă, ai văzut... Nici tu nu știi cum să-mi mai iei apărarea. *(Către Elena I)* Mă gîndeam la „Doi" și la Irina. Gemene, seamănă ca două picături de apă.

CATINCA : Cînd a venit „Doi" în fabrică, mă zăpăcisem de tot. Le confundam mereu. Pînă m-am lămurit că Irina poartă șorț roșu, și „Doi", albastru.

VARVARA : Daa, ca înfățișare poți să juri că-i una și aceeași. Și, totuși, cît de deosebite sînt...

ELENA I : Irina e un om excepțional.

VARVARA : E puțin spus. E cea mai bună din brigada a II-a. Și la cursuri, seara, ne taie pe toți. Vă mai trebuie litere ?

CATINCA : Nu mai tăia. Lipește și tu. *(Varvara începe să lipească.)*

ELENA I *(reluînd) :* Și Irina are și copilul.

CATINCA : Mă rog, Grigoraș e la cămin.

ELENA I : Totuși... gîndește-te că-l crește singură, de doi ani de cînd a lăsat-o...

VARVARA : ...neghiobul cela de Pănoiu *(După o pauză.)* Da. Irina e un *Om !... (Dă din cap ; apoi mîndră.)* E cea mai bună prietenă a mea...

SCENA 5

ACELEAȘI, IRINA

(Intră Irina Aioanei ; e îmbrăcată într-o tunică roșie, poartă subsuoară o carte.)

IRINA *(cordială) :* Salut Brigada I !

CATINCA *(cazonă) :* Salut Brigada a II-a !

ELENA I : Bună, Irino.

VARVARA : Vorbeam de lup...

ELENA I : Te bîrfeam. *(Către Varvara, arătînd din cap spre lozinca la care aceasta lipește o literă.)* Mai ai, Varvara ?

VARVARA : Numai litera asta ! *(O lipește.)* Gataaa ! *(Elena I și Catinca încep să strîngă lozincile, pe brațe.)*

ELENA I : Hai în secție să le punem.

IRINA *(către Varvara) :* Și eu venisem să te rog să-mi împrumuți notițele la algebră.

ELENA I *(către Varvara) :* Rămîi cu Irina. Hai, Catinca. *(Ies amîndouă cu lozincile pe brațe.)*

SCENA 6

VARVARA, IRINA

VARVARA *(îi dă un caiet) :* Uite maculatorul de algebră. *(După o pauză, dîndu-i raportul.)* Să-ți spun ceva... Știi că geamăna ta e-namorată ?

IRINA *(așezîndu-se) :* De cine ?

VARVARA *(gravă) :* De un... eforian.

IRINA : Ce-i aia ?

VARVARA *(cu firesc) :* Un cetățean din Eforie.

IRINA : Numai de-ar fi serios... *(Cu dragoste.)* Ea e copilăroasă și cam fluieră-vînt. Deh... Trebuia să se întîmple și asta. *(După o pauză.)* Tu te-ai mai văzut cu Ștefănuț ?

VARVARA *(caraghios de copilăroasă) :* Sînt foarte amărîtă, Irina. Nu-l pot scoate din ale lui. *(Exasperată.)* Sport, sport și iar sport.

IRINA : Și tu ești sportivă.

VARVARA : Ei, da' nu așa... *(După o pauză.)* Catinca rîde de mine c-aș fi romanțioasă. Dar nu-i adevărat ! Spune tu : e un păcat să vrei ca băiatul pe care-l placi, să-ți facă curte ?

IRINA *(ca unui copil) :* Nu. E normal.

VARVARA *(înviorată) :* Așa gîndesc și eu. Adică, dacă lucrezi pentru construirea socialismului, n-ai voie să iubești ?

IRINA : Dimpotrivă... *(Cu convingere.)* Dragostea, dragostea adevărată, îți dă mai multă sete de viață și putere de muncă.

VARVARA *(încîntată) :* Tocmai așa gîndesc și eu. *(După o pauză.)* Visez de luni de zile să stau cu el pe o bancă-n parc, să fie lună plină, și el să-mi vorbească despre... *(oftează, se trezește)* mă rog...

IRINA : Cine te împiedică să stai ?

VARVARA : Sportul. Cu chiu, cu vai, l-am făcut să renunțe sîmbătă seara la ping-pong și să mergem în parc. Era lună plină — ce lună ! —, erau stele, copacii foșneau, totul era poetic... Ne-am așezat pe o bancă și-am așteptat să-mi vorbească.

IRINA : Și nu ți-a vorbit ?

VARVARA : Ba da. Despre reorganizarea colectivului sportiv. Și dacă am văzut că ne așternem pe ședință, mi-am spus și eu punctul de vedere și ne-am certat. *(E amărîtă.)*

IRINA : Și-acum ?

VARVARA *(înviorîndu-se) :* I-aștept telefonul. Mi-a spus că „aranjează ceva" pe mîine seară. *(Cu emoție.)* Mai știi ? Poate că, totuși, mă invită la plimbare. Și dacă mergem în parc... *(Închide ochii ; îi deschide repede, speriată.)* Hii ! Numai de-ar fi lună plină... *(Cu seriozitate.)* Luna i-atît de importantă !

IRINA *(mîngîindu-i creștetul) :* O să fie, Varvara. *(Oftează, se desprinde de ea.)*

VARVARA *(bănuitoare) :* Ce-i cu tine ? Ești amărîtă ?

IRINA : Nu, Varvara, dimpotrivă. Poate aș avea motive să spun că sînt veselă.

VARVARA : Pe linie sentimentală ?

IRINA *(zîmbind) :* Da, pe „linie“ sentimentală...

VARVARA *(copleșită) :* N-ei fi și tu îndrăgostită ?

IRINA : N-aș putea spune asta. Dar poate că sînt în pragul unei dragoste.

VARVARA *(explodînd) :* Extraordinar ! Șezi ! *(Repede.)* Spune-mi. Cine este, cum este ?

IRINA : Îți spun altă dată...

VARVARA *(mofluză) :* Vezi, Irinucă ? Eu îți spun tot, și tu... Lasă... *(Dă din cap.)*

IRINA : Cum să-ți spun ? Încă nici nu-l cunosc.

VARVARA : Cum, nu-l cunoști ?

IRINA : Ei, hai să-ți spun. Numai Paula de la secretariat și cu tine știți... *(Face o pauză.)* Ți-amintești că la 23 August, în cadrul serbării, am cîntat și eu un cîntec ?

VARVARA : Da... „Trandafir de la Moldova“. *(Irina zîmbește ; Varvara e contrariată.)* De ce rîzi ?

IRINA : Pentru că, la o săptămînă de la serbare, mă trezesc cu o scrisoare din București și care începe așa : „Stimate Trandafir de la Moldova...“

VARVARA *(extaziată) :* Ce frumos ! *(Repetă plină de lirism.)* „Stimate Trandafir de la Moldova...“ *(Repede.)* Și cine-ți scria ?

IRINA : Un maistru din echipa de montaj, care venise din București să instaleze mașinile din hala nouă...

VARVARA : Extraordinar !

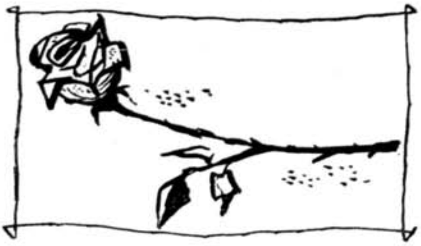
IRINA : Îmi scria că-și terminaseră lucrul, că aveau tren seara și că, pînă la tren, au venit și ei să asiste la serbare. *(Puțin jenată.)* Acolo m-a auzit cîntînd, i-a plăcut de mine, s-a interesat cine sînt și... mi-a scris că vrea să mă cunoască.

VARVARA : Ce romantic !

IRINA : Putea fi și neserios. Și la primele scrisori nici nu i-am răspuns. Pe urmă, mi-a trimis un catastif întreg : că să nu-l cred ușuratic, că e singur și că, chiar dacă n-ar fi niciodată nimic între noi, i-ar face plăcere să se gîndească cineva la el și să-i scrie.

VARVARA : Cum îl cheamă ?

IRINA : Dinu Rozmarin.



VARVARA : Ce frumos ! *(Ca pentru sine.)* Dac-ar mai fi și blond... *(Repede.)* Și ?

IRINA : M-a înduioșat. I-am răspuns, iar mi-a scris și... ne-am împrietenit.

VARVARA : Poate că n-o să vă cunoașteți niciodată.

IRINA : Ba nu. În ultima scrisoare mi-a scris că vrea să vină aici, de 7 Noiembrie. *(Cochetînd drăguț.)* Și-atunci, zice că o să-mi aducă... *(accentuează)* trandafiri pentru Moldova...

VARVARA : Tii, dacă-ți aduce și trandafiri... *(Dintr-o dată serioasă.)* Tu-ți dai seama ce-nseamnă să-ți dea flori ?

SCENA 7

VARVARA, CATINCA, IRINA

(Intrarea Catincăi rupe violent vraja visării ; Varvara se strîmbă, Irina surîde și-și precipită plecarea, luînd maculatorul.)

CATINCA *(în chip de doică pisăloagă) :* Varvara, ți-ai pregătit lecțiile pe deseară ? *(Face ordine pe masă.)*

VARVARA *(cu ciudă) :* Soacro !...

IRINA *(scuzîndu-se) :* Eu am reținut-o. La revedere ! *(Către Varvara)* Pe deseară. *(Iese.)*

VARVARA
CATINCA : La revedere.

(Catinca se așază la masă, cu spatele spre canapeaua din fund, unde se află Varvara, și, deschizînd o carte, începe să citească.)

VARVARA *(bosumflată, cu o carte în mînă, către Catinca) :* Parc-aș fi fost un măr copt...

CATINCA *(fără să se întoarcă) :* Ce spui ?

VARVARA *(retezat, cu ciudă) :* Măr copt.

CATINCA *(tot fără să se-ntoarcă) :* La ce-nveți ?

VARVARA *(același joc) :* La latinește. *(Urmează pe același ton.)* Un măr copt care se răsfață-n soare și tu ai fi venit cu o bîtă, și m-ai fi trîntit din pom...

CATINCA *(întorcînd capul, contrariată) :* Da' ce lecție e asta ?

VARVARA *(montîndu-se, ridicîndu-se de pe canapea) :* Despre simțire ! *(Vine în fața ei.)* Despre desființarea biberoanelor și reeducarea copilelorjandarm ! *(Catinca se dumirește, se strîmbă ; Varvara urmează înciudată.)* Ca să înțeleagă aceste copile că există pe lume, și dragoste, și flori, și lună plină...

SCENA 8

ACELEAȘI, ELENA I

CATINCA *(acră, către Elena I, care a intrat) :* Bine c-ai venit... Poeta e într-o criză romantică.

ELENA I : Trebuie să procurăm o lună plină artificială și vreo trei copaci... *(Catinca surîde triumfătoare ; surîde și Varvara.)*

VARVARA *(către Elena I) :* Lasă gluma. *(Foarte serioasă.)* Am dreptul să mă gîndesc la flori ?

ELENA I *(întii, afectînd o importantă deliberare, apoi grav) :* Ce fel de flori ?

VARVARA *(deopotrivă serioasă, deopotrivă intrată-n joc) :* Trandafiri !

ELENA I *(se gîndește, apoi gravă) :* Ai !

VARVARA : Netulburată de nimeni ?

ELENA I *(același joc) :* Netulburată.

VARVARA *(cu „acțiunile" crescute) :* Un sfert de oră ?

ELENA I *(același joc, consultîndu-și ceasul) :* Un sfert de oră. *(Rîzînd.)* Da' ce joc e ăsta ?

VARVARA : Nu e joc. *(Cu convingere.)* E ceva foarte serios. *(Ia un ziar de pe masă, se așază pe canapea.)* E ceva... *(se întinde pe canapea)* de vis.

ELENA I *(făcînd semn Catincăi) :* Du-te sus în dormitor și culcă-te. *(Varvara desface ziarul.)*

VARVARA *(protestînd) :* Nu dorm ! Visez. *(Ca pentru sine.)* E altfel de vis. Așaaa... cu ochii deschiși. *(Își acoperă fața cu ziarul, apoi, repede, dă ziarul la o parte.)* Peste un sfert de oră să mă treziți, că mai am sulful la chimie... *(Își acoperă iar fața.)*

SCENA 9

ACELEAȘI ; un moment, apare FEMEIA DE SERVICIU

FEMEIA DE SERVICIU *(către Elena I, cu voce bătrînească, cu simpatie):* Ai două scrisorele, maică.

ELENA I : Na ! Două deodată... *(Ia scrisorile.)* Ca să vedeți voi cine-s eu ! *(Către femeie)* Mulțumesc, tușică Paraschiva.

FEMEIA DE SERVICIU *(ieșind) :* Să fie 'ntr-un ceas bun, maică.

ELENA I *(între timp a și desfăcut una din scrisori ; acum citește cu voce scăzută, nedumerită, încruntată) :* „...Timpul... petrecut împreună la Eforie..." Hii ! *(Se dumirește.)*

VARVARA *(dînd ziarul la o parte) :* Eforianul lui „Doi"...

ELENA I : Tii ! Ce-am făcut ? Să vezi ce-o să se supere că i-am desfăcut-o.

VARVARA : Dar nici n-ai citit-o...

ELENA I : N-o să creadă.

CATINCA : Dă-o-ncoace s-o lipesc.

ELENA I *(stă pe gînduri) :* Hî ? În fond, n-am citit-o. Am desfăcut-o din greșeală, așa că... *(Îi dă Catincăi plicul ; aceasta îl lipește.)*

VARVARA *(filozofic) :* Începe frumos, eforianul... *(Dă din cap, se acoperă cu ziarul.)*

ELENA I *(cercetînd cealaltă scrisoare, citește cu glas tare numele expeditorului) :* Antal Jozsef, Timișoara. *(Încîntată.)* Asta-i pentru mine. *(O desface și, pe măsură ce citește, se luminează la față ; deodată, cu bucurie.)* Vin timișorenii în schimb de experiență !

CATINCA *(temperată) :* Cînd ?

ELENA I : La 7 Noiembrie... *(Se uită în scrisoare.)* Zice că directorul și sindicatul nostru i-au invitat să vină și la serbare. Așa că sosesc înainte de șapte...

VARVARA *(îndepărtînd „cortina") :* Cîți vin ?

ELENA I : Maistrul Antal, cu două fruntașe de la ei. *(Se uită în scrisoare.)* Ana Bondoc și... Sándor Rozsi.

VARVARA : Vin la brigada noastră?...

ELENA I : Te cred și eu.

VARVARA : Bravo, Antalică !... *(Făcîndu-și socoteli.)* Dacă-i simpatic, am să dansez și cu el o dată la serbare... *(Își trage ziarul peste cap.)* Să nu uitați să mă treziți.

SCENA 10

ACELEAȘI, ELENA II

ELENA II (*intrînd repede*) : Dați-mi scrisoarea ! (*Uimire generală, inclusiv la Varvara, care scoate nasul de sub „cortină".*)

CATINCA : De unde știi ?

ELENA II : M-am întîlnit cu poștașul... (*Nerăbdătoare.*) Dați-mi-o ! (*Catinca i-o arată din ochi, pe masă ; Elena II ia iute scrisoarea, dă s-o desfacă, vrea să-și scoată în același timp și trenciul. În sfîrșit, cu trenciul pe jumătate dezbrăcat, se așază pe un fotoliu unde desface plicul și începe să citească ; fața i se luminează ; ar vrea să fie singură cu fericirea ei, dar n-are răbdare să urce-n dormitor și părîndu-i-se că e privită cu indiscreție, încearcă să se întoarcă puțin cu spatele ; de altfel, indiscretă e numai Varvara, care trage cu ochiul de sub „cuvertura" ei de vis; Elena I, deși curioasă, citește o carte, iar Catinca e la masă în lumea ei algebrică. Fericirea Elenei II nu durează însă mult ; după cîteva clipe, lumina de pe față i se stinge și, cu fiecare rînd citit, se posomorăște, pentru ca, pînă la urmă, ferindu-se de privirile fetelor să-nceapă să plîngă.*)

ELENA I (*punînd cartea pe genunchi, către Catinca*) : Catinca... tu ai citit *Hamlet* ?

CATINCA (*deranjată*) : Ce ? *Hamlet* ? Mda...

VARVARA (*scoțînd prompt capul de sub ziar*) : De Shakespeare, am citit și eu *Romeo și Julieta*... (*După o pauză, în extaz.*) „Romeo, Romeo, de ce ești tu... Romeo ?"

ELENA II (*nemaiputînd să-și învingă amărăciunea și ciuda, izbucnind în plîns*) : Vă mai și bateți joc de mine. (*Fetele tresar, se uită nedumerite una la alta ; Elena II, hohotind, către Varvara*) Mucoasă afurisită ! (*Varvara se ridică în picioare ; Elena II plînge în hohote, lăsîndu-și capul pe brațul fotoliului.*)

ELENA I (*îngrijorată, îndreptîndu-se spre ea*) : Ce s-a întîmplat, Elena ? (*Elena II își întețește plînsul ; Elena I, speriată.*) Răspunde...

VARVARA (*apropiindu-se de ea*) : Ce ți-am făcut ? (*Elena II tace, vrea să le evite apropierea, se ridică de pe fotoliu și se trîntește pe canapea.*)

ELENA I (*către fete*) : I-o fi rău...

CATINCA (*bărbătoasă*) : Aș ! (*Către Elena II*) Ci, potolește-te odată... Ce țipi așa ca din gură de șarpe ? (*Elena II își înfundă capul în sofa și hohotește mai abitir.*)

ELENA I (*șoptit*) : O fi în legătură cu scrisoarea...

ELENA II (*ridicînd capul*) : O mai faci și pe sfînta. Din cauza ta... (*Se îneacă-n plîns, coboară capul; Elena I ridică nedumerită din umeri.*)

VARVARA : Atunci, de ce m-ai făcut afurisită și mucoasă, pe mine ?

ELENA II (*furioasă*) : Pentru că ești ! (*Își șterge nasul ; apoi*) Și... ești și crudă.

VARVARA (*cu nevinovăție*) : Ce-am făcut ?

ELENA II : Vezi că ea... (*arată spre Elena I*) îmi distruge fericirea și dai zor cu... (*trăgîndu-și răsuflarea*) Romeo...

VARVARA : Ce-are Romeo cu tine ?

ELENA II (*ca după o înmormîntare*) : Acum, nu mai are nimic. (*Hohotește ; apoi printre sughițuri, uitîndu-se cu coada ochiului la Elena I.*) A avut grijă dumneaei să nu mai aibă nimic.

ELENA I (*contrariată*) : Eu ? Dar ce-am făcut eu ?

ELENA II (*cu ciudă*) : Ce-ai făcut ? (*În chip de suprem reproș.*) Ești fruntașă, asta ai făcut ! (*Își șterge lacrimile.*)

ELENA I : Îți dai seama ce spui ?

CATINCA : Asta-i o... cinste !

VARVARA (*către fete*) : Vorbește în dodii. (*Îngrijorată, cu vocea scăzută.*) O avea pojar sau altceva.

ELENA II (*violentă*) : N-am nici un fel de pojar.

CATINCA : Păi atunci, cum poți să spui așa... prostii ?

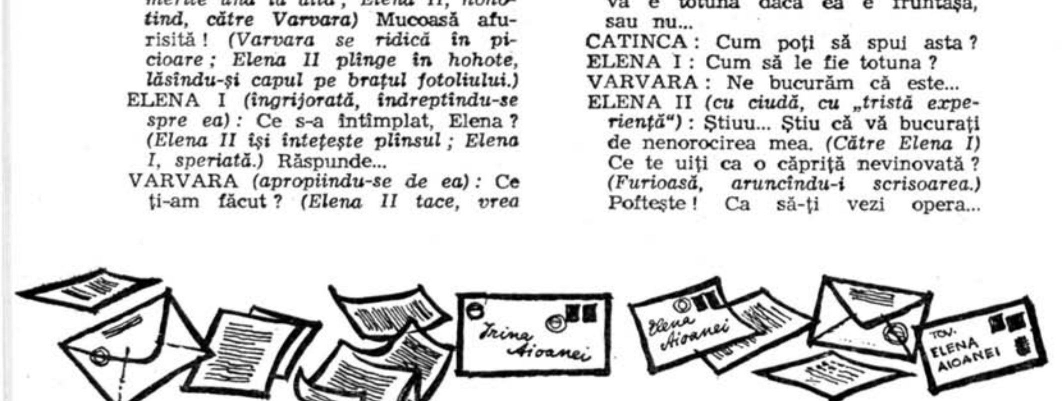
ELENA II (*stîrnită*) : „Prostii"... (*Dă din cap.*) „Prostii", pentru că vouă vă e totuna dacă ea e fruntașă, sau nu...

CATINCA : Cum poți să spui asta ?

ELENA I : Cum să le fie totuna ?

VARVARA : Ne bucurăm că este...

ELENA II (*cu ciudă, cu „tristă experiență"*) : Știuu... Știu că vă bucurați de nenorocirea mea. (*Către Elena I*) Ce te uiți ca o căpriță nevinovată ? (*Furioasă, aruncîndu-i scrisoarea.*) Poftește ! Ca să-ți vezi opera...



(Plînge înăbuşit; de altfel, tot timpul cît Elena I va citi scrisoarea, ea va puncta pasajele mai „dramatice", cu hohote de plîns, cu suspine, cu icneli.)

ELENA I *(în picioare, avîndu-le pe Catinca şi Varvara alături, citeşte scrisoarea, cu glas scăzut)*: „Te rog să mă ierţi că nu ţi-am scris atîta vreme, dar am fost foarte ocupat cu examenele la politehnică. Dar dacă nu ţi-am scris, nu înseamnă că nu m-am gîndit cu drag la tine şi la zilele însorite, petrecute împreună la Eforie..." *(Elena II hohoteşte.)*

VARVARA *(şoptit)*: Eforie...

CATINCA *(către Elena I, dînd din mînă)*: Treci peste asta.

ELENA I: „M-ai întrebat, în seara aceea, pe faleză — ţi-aminteşti? — ce m-a atras spre tine. Ţi-am înşiruit calităţile pe care le ai. «Numai atîtea?» — m-ai întrebat în glumă. Dar, de fapt, nu glumeai. De-abia mai tîrziu, spre plecare, mi-am dat seama de încă o mare calitate a ta: modestia. *(Varvara şi Catinca se strîmbă una la alta, surprinse; Elena I continuă.)* Acum pot să-ţi spun tot. Te-ai recomandat simplu: Elena Aioanei. Mi-ai spus că eşti o ţesătoare oarecare, şi atît. Vorbind despre tine cu un tovarăş din vilă, mi-a spus un lucru care m-a bucurat nespus: că eşti o fruntaşă cunoscută..." *(Se uită una la alta; din bocetul bine susţinut, dar pianissimo, Elena II trece la hohote.)*

ELENA I *(continuă, cu voce scăzută)*: „Citise în ziar, chiar cu cîteva zile înainte, un articol întreg despre vestita Elena Aioanei de la «Trainica-Moldova»"...

VARVARA *(filozofic, ca pentru sine, cu colţurile gurii lăsate, ca-n măştile de tragedie antică)*: Ca să vezi ce poate să iasă... *(Elena I ridică din umeri a dezvinovăţire.)*

CATINCA *(către Elena I)*: Zi-i.

ELENA I *(urmează, evident afectată)*: „Am aşteptat ca pînă la urmă să-mi spui, dar modestia ta..."

VARVARA *(încet, rugătoare)*: Sări peste asta.

ELENA I *(pe sărite)*: „...Eu sînt atît de mîndru că-s inovator încît..." *(Se opreşte.)*

ELENA II *(cu ciudă, printre lacrimi)*: Poftim! E-al matale! *(Elena I pleacă capul.)* Ia-l! Ce mai stai?

ELENA I *(iritată)*: Ce-am eu cu el?

ELENA II *(după o pauză)*: Citeşte şi sfîrşitul, să vezi tot.

ELENA I *(întîrzie, apoi reia ca bătută, scrisoarea)*: „De 7 Noiembrie am să viu la tine. Am să mă prezint la «Trainica» şi-am să spun cu mîndrie: am venit pentru..."

VARVARA: Pentru?

ELENA I: „Fruntaşa fruntaşelor... Şi va fi veselie, şi vor fi flori."

VARVARA *(transportată, totuşi cu tristeţe)*: Şi lună plină... *(Clatină din cap.)*

ELENA II: Va fi pe dracu'!

ELENA I *(încheind scrisoarea)*: „Aştept răspunsul tău, Romeo" *(Lasă în jos mîna cu scrisoarea.)*

VARVARA *(dezmeticindu-se, ducînd mîna la gură a gafă)*: Hî! Ro-me-o...

ELENA II *(violentă)*: Da, Romeo! *(Se ridică, ia stiloul, o hîrtie şi, cu ciudă, printre suspine, începe să scrie.)*

ELENA I: Ce faci? *(Elena II tace.)* Ce-i scrii?

ELENA II *(cu răutate)*: Să vină cu flori, cu tunete şi vavlioane şi să te ia în... caleaşca de onoare. Eu nu sînt grozavă ca tine. *(Cu prefăcută modestie.)* Eu sînt o muritoare de rînd.

ELENA I *(cu blîndeţe):* Calmează-te, Elena. Înţeleg că eşti amărîtă, dar...

ELENA II *(cu ciudă, bravînd):* Nu sînt deloc amărîtă. *(Cu satisfacţie.)* Iacătă, pofteşte. *(Bagă scrisoarea într-un plic, îşi pune trenciul.)*

ELENA I: Ce i-ai scris?

ELENA II: Că n-am onoarea să fiu ce crede dumnealui şi că să mă lase-n pace, cu fruntăşie cu tot!

CATINCA: Faci o prostie.

ELENA II: Prostie mai mare decît să vă las pe voi să vă bateţi joc de mine, n-am ce face.

CATINCA: Ne batem joc, pentru că vrem să fii şi tu printre primii?

ELENA II *(punîndu-şi poşeta pe umăr)*: Mersi, n-am nevoie de osteneala voastră. Sînt mulţumită aşa cum sînt. Cine are nevoie de altă identitate... *(Dă din mînă, ca şi cum ar azvîrli ceva.)*

ELENA II: Primeşte tu în locul lui scrisoarea asta *(se uită la scrisoarea pe care a scris-o)* şi să vedem...

ELENA I *(energică):* N-o să primească scrisoarea, pentru că n-ai să i-o trimiţi. *(Elena II se uită neîncrezătoare la ea.)*

VARVARA: Şi-atunci?

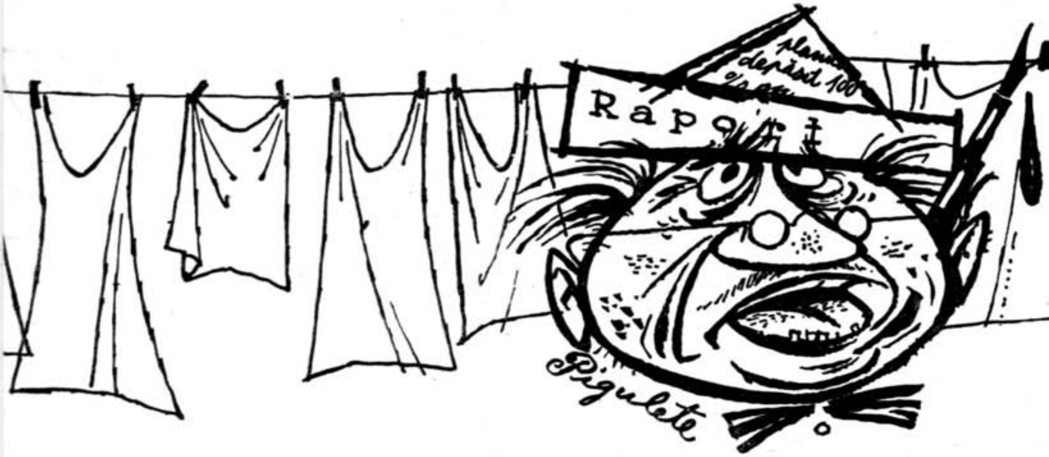
ELENA I *(hotărîtă):* Are să vină şi are s-o găsească fruntaşă...

ELENA II *(cu dispreţ):* După toate cîte le-ai făcut, îţi mai şi baţi joc de mine. *(După o pauză.)* Fruntaşă într-o lună şi jumătate...

ELENA I: Da! *(După o pauză.)* O să te ajutăm toate.

VARVARA: Să vorbim să-ţi dea maşinile mele. Tu zici că-s mai bune.

CATINCA: Ai toate posibilităţile. Calificată eşti, isteaţă şi zdravănă eşti. *(Se face tăcere.)*



ELENA I: Dar îţi dai seama ce impresie o să-şi facă omul ăsta de tine?

ELENA II *(bravînd):* Mi-e indiferent!

VARVARA: Atunci, eşti o uşuratică şi nu ţii deloc la el.

ELENA II *(izbucnind în plîns):* Nu ţin? *(Hohote.)* De unde ştii tu că... nu ţin? *(Se aşază pe canapea; Elena I se apropie de ea, vrea s-o ia de umeri, dar ea se retrage.)*

ELENA I: Linişteşte-te, Elena.

ELENA II *(printre hohote de plîns, către Varvara):* Ştii tu ce-i în sufletul meu acum? Că tot ce-am visat, s-a năruit?

CATINCA: De ce s-a năruit?

ELENA I *(într-un tîrziu):* Ei? *(Se uită toate la Elena II, aşteptîndu-i răspunsul; sună telefonul; Varvara tresare; ridică receptorul şi vorbeşte, fără însă să piardă din ochi scena din primul plan.)*

VARVARA: Aloo... Eu, Ştefănuţ... Nu te supăra, dar acum am ceva foarte important... *(Se uită pe furiş la Elena II, care, cu privirea aţintită undeva în podea, se gîndeşte; Varvara încheind convorbirea)* Mă chemi mai tîrziu? La revedere. *(Vine spre grup.)*

ELENA I *(către Elena II)*: Hî?

ELENA II *(ridică din umeri):* Ştiu şi eu? *(Face o pauză, apoi)* Ce-ar fi... dacă... *(Se opreşte.)*

CATINCA: Spune! Dacă ce? *(Imediat după această replică, Pigulete bagă capul pe uşă; auzind ceea ce spune Elena II, ciuleşte urechile; dîndu-şi seama de ceea ce „se pune la cale", cască gura uluit, dă din cap ca şi cum a descoperit un complot şi, la finele replicii Elenei II, iese închizînd binişor uşa şi exprimînd, prin mimică, o supremă promisiune de „las' că v-arăt eu vouă".)*

ELENA II: S-o rog pe Irina să treacă în locul meu. Să ne schimbăm şorţurile. Ea ar face asta pentru mine. Nimeni n-ar şti că ne-am schimbat între noi şi ea ar da producţia ei în numele meu. *(Pigulete se retrage.)*

ELENA I *(revoltată)*: Cum ai putut să gîndeşti aşa ceva? *(Elena II o priveşte speriată, ruşinată.)*

VARVARA: Să profiţi de asemănarea voastră. *(După o pauză.)* Tu, care faci caz de „identitate"...

CATINCA: Să înşeli fetele din brigada a II-a, care te-ar crede Irina, şi să le tragi producţia înapoi.

VARVARA: S-o compromiţi pe Irina.

ELENA I: Şi tu să lîncezeşti mai departe şi...

CATINCA: Să dormi liniştită pe războaie, lăudîndu-te cu munca altuia, în faţa unui om de bună credinţă. *(Luată astfel „în focuri", Elena II a plecat capul în pămînt, apoi l-a întors, spre a le evita privirile; se lasă o tăcere apăsătoare.)*

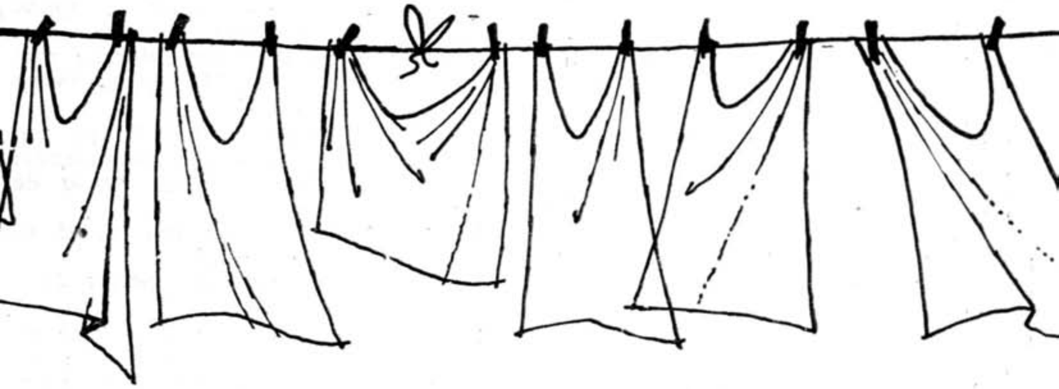
CATINCA *(într-un tîrziu, în chip de tristă concluzie)*: Calitatea de fruntaş, fetico, se obţine prin muncă, nu prin furt. *(Din atitudinea de evidentă ruşine, Elena II trece brusc la vehementă dezinvoltură.)*

ELENA II *(violent, dar evitîndu-le privirile)*: N-am furat nimic! *(După o scurtă pauză, cu reproş, cu vocea scăzută.)* Numai hoaţă nu mă făcuserăţi. *(Din nou tăcere apăsătoare.)*

ELENA I: Vezi tu, Elena... Cîndva, cînd ai s-ajungi fruntaşă, ai să înţelegi ceea ce acum e tulbure în mintea ta...

ELENA II *(cu ciudă)*: Sigur, numai voi aveţi mintea limpede... Restul oamenilor sînt nişte proşti, nişte... *(Dă cu dispreţ din mînă.)* Voi, cu moţ... *(După o pauză.)* Mare scofală...

CATINCA *(oţărîtă)*: Dacă nu-i scofală, dacă e un fel de pară mălăiaţă, în gura oricui care stă cu burta la soare, de ce n-ai devenit şi tu fruntaşă? *(Elena II tace; Catinca, imperativă.)* Aud?



ELENA II *(enervată, bravînd)*: Pentru că n-am vrut! Iaca!

CATINCA: Atunci... eşti sabotoare...

ELENA I *(temperînd-o)*: Catinca...

ELENA II *(uluită)*: Sa-bo-toare? *(Se ridică încet, vorbeşte cu gravitate.)* Tu-ţi dai seama ce-ai spus? *(Violent.)* Eu, sabotoare? Eu, fata lui Haralamb Aioanei, din Călţun? Pe vremea cînd tu nici nu existai, el a format celula comuniştilor în sat... *(Repede.)* E preşedintele colectivei, a fost de curînd decorat pentru felul cum conduce gospodăria.

CATINCA *(întrerupînd-o)*: Asta e taică-tău...

ELENA II *(categorică)*: Da! Și sînt mîndră de el!

CATINCA: Dar nu poate fi el de tine... Dac-a făcut ce-a făcut și face ce face, înseamnă că-i un om de nădejde. Înseamnă că-și iubește țara, că iubește viața asta nouă.

ELENA II *(parcă amenințată să i se smulgă ceva la care ține)*: Și eu le iubesc!

CATINCA *(retezat)*: Cu vorba.

ELENA I *(intrînd în „horă")*: Faptele tale n-o arată.

VARVARA *(dînd din cap)*: Da. N-ai fapte. *(Din vehemența cu care se apăra și acuza, Elena II se trezește brusc, fără argument; o clipă, dă impresia că i s-a tăiat craca de sub picioare; în virtutea discuției, a răspunsului prompt pe care voise să-l dea, a deschis gura, dar neavînd ce spune, a rămas cu ea deschisă; cîteva momente se simte descoperită, apoi, brusc, trece la „atac".)*

ELENA II *(cu ciudă, reluînd replica Varvarei)*: N-am fapte!? *(Violent.)* Ei bine, am să vă arăt fapte! *(Montîndu-se.)* Am să vă arăt eu producție și productivitate! *(Surpriză, îndoială, oprobriu față de ciuda cu care vorbește, speranță și satisfacție față de întorsătura pe care au luat-o lucrurile.)*

ELENA I *(dînd din cap)*: Din ciudă...

ELENA II *(tace o clipă, apoi retezat)*: Nu!

ELENA I: Ba da, Elena. Și fără motiv. Nu-ți vrem răul. *(După o pauză.)* Și-apoi să-ți spun ceva: poporul n-are nevoie de bunuri făcute și date cu ciudă. Îi trebuie lucruri muncite cu dragoste...

ELENA II *(oțărîtă)*: Am să i le dau cu dragoste! *(Stă mereu încruntată și nu întoarce capul spre fete, decît atunci cînd dă replicile.)*

VARVARA: Și cu fruntea încruntată...

ELENA II *(privind-o cu ciudă)*: Asta-i pentru voi! *(Întoarce repede capul.)*

ELENA I: De ce?

ELENA II: Doar n-ai vrea să rîd, hî? *(Oftează, stă cu capul plecat.)*

ELENA I: Cînd un om se hotărăște să-și schimbe felul de muncă, să dea tot ce poate, are toate motivele să țină fruntea sus și să-și privească tovarășii drept în ochi.

CATINCA *(repede)*: Afară de cazul cînd se hotărăște să devină... fruntaș de ocazie, pentru că are un interes personal imediat. *(Tăcere generală.)*

ELENA II *(tresare ușor, o privește, își mușcă buzele, pleacă încet privirea; mimica ei trădează luptă interioară; în sfîrșit, se hotărăște, se ridică brusc)*: Așa? *(Ia de pe masă scrisoarea lui Romeo Pop, o rupe în două, cu ciudă, cu paradoxală satisfacție.)* Iacătă „interesul personal"! *(Aruncă hîrtiile pe jos, stăpînindu-se să nu plîngă.)* Iacătă fruntășia de... „ocazie"! *(Nu se mai poate stăpîni, plînge înăbușit, mușcîndu-și buzele; se așază obosită.)* Am terminat cu el! *(Își șterge pe furiș o lacrimă; apoi, cu ciudă, către Catinca)* Acum ești mulțumită?

ELENA I: De ce să „termini"? Între el și munca ta nu e nici o nepotrivire.

ELENA II: Nu, dar e bănuială. *(Nu mai plînge deloc, vorbește hotărît.)* Acum n-o să mai fie.

(Tac toate; Varvara se uită pe rînd la fiecare; oftează, vrea să spună ceva, ca să împrăștie apăsarea; deschide gura să vorbească, dar se răzgîndește; într-un tîrziu, își ia inima în dinți.)

VARVARA *(către Elena II, pe ton împăciuitor, tatonînd copilărește)*: Dac-ai da și tu măcar 60—80 de metri peste plan...

ELENA II *(ca arsă)*: Îmi fixezi tu „normă"? *(Se ridică.)*

VARVARA *(speriată de gafă)*: Nu... mă gîndeam așa...

ELENA II *(cu ciudă)*: Ei, iacătă că nu vreau să dau 80 de metri! Nu sînt eu incapabila voastră și n-am nevoie să mă „planificați" voi! *(Face o pauză, înaintează cîțiva pași spre scară; se oprește și, cu hotărîre.)* Dacă-i vorba să dau, atunci dau cît vreau eu! *(Suie scara.)*

SCENA 11

ELENA I, CATINCA, VARVARA

(Fetele se uită una la alta; sînt poate puțin sceptice, dar, în fond, își dau seama că au repurtat un succes, și grozav ar vrea să se veselească; încetinel, Varvara se uită în lungul scării să vadă dacă „Doi" a intrat în dormitor.)

VARVARA *(dînd din mînă, în chip de acar care dă „cale liberă")*: Rîsul e liber!

ELENA I *(chicotind)*: Trăiască eforianul! *(Rîs general; sună telefonul.)*

VARVARA *(tresărind, devenind serioasă)*: Hî! *(Se îndreaptă spre telefon; privirea ei spune că grozav ar dori să rămînă singură.)*

ELENA I *(încet, către Catinca, invitînd-o la discreție)*: Hai, Catinca, să ne plimbăm olecuță prin curte. *(Varvara întîrzie să ridice receptorul.)*

CATINCA *(speriată)*: Să mă... plimb? *(Elena îi face semn către Varvara, o trage ușurel spre ușă.)*

CATINCA *(dumirindu-se, privind de sus, cu dispreț suveran, spre Varvara, vorbind cu năduf)*: Nu mai ai loc în cămin de... euforie și euforieni... *(Iese urmată de Elena I, care rîde înfundat.)*

SCENA 12

VARVARA

VARVARA *(răsuflînd ușurată, ridică receptorul)*: Eu, Ștefănuț... *(Innodînd visătoare firul telefonului, uitîndu-se pe fereastră.)* Știi că afară-i lună plină?... Daa, și mîine o să fie... *(Plină de bucurie.)* Ce-o să facem?... O nocturnă? *(Emoționată.)* Un moment... *(Acoperă pîlnia, închide ochii.)* Ce romantic! *(Ia mîna de pe microfon.)* Vii tu să mă iei sau ne-ntîlnim în parc? *(Consternată.)* La... sala sporturilor! *(Copleșită.)* Aaa, noc-tur-nă de box... *(Dă din cap, acoperă pîlnia receptorului, dezolată, către public.)* De box...

CORTINA

TABLOUL 2

Mare fierbere... Mîine-i 7 Noiembrie și e și aniversarea nașterii fabricii. Apropierea sărbătorii se simte nu numai în secții, dar și aici, la secretariatul directorului... Paula Dragomir, secretara, de-abia mai pridideşte să răspundă la telefoane, să organizeze masa pentru reuniunea de-deseară... Și nici n-are liniște. Tot timpul intră cîte cineva; și mai sînt și două uși: una în peretele din dreapta, alta în fund.

Ce cald e! Dar cu geamul deschis nu se poate sta. Băiatul care vopsește pe-afară cercevelele ferestrei (în stînga, în spatele biroului) cîntă de mama focului...

În sfîrșit, să începem: cortina e ridicată, și Paula nu poate să tacă prea mult... Dar înainte, încă ceva: la decorul de mai sus, adăugați o măsuță și 2—3 fotolii. Pentru că vor fi oaspeți... Scena va fi un adevărat „cîmp de bătaie". „Bătaie" de principii — între Pigulete și ceilalți, „bătaie" de cap din cauza multor confuzii și, în final, „bătaie" cu flori. Așadar, pregătiți o cantitate masivă de trandafiri și crizanteme... artificiale.

SCENA 1

PAULA, VOPSITORUL (prin geam)

(Paula bate grăbit la mașină; Vopsitorul de-afară, de la fereastra din spatele ei, cîntă de zor; sună sirena.)

PAULA *(continuînd să bată la mașină)*: Na, că s-a terminat schimbul. Și cîte mai am de făcut. *(Exasperată de „baritonul de la fereastră", întorcînd puțin capul.)* Da' bogat repertoriu mai ai. *(Dă din cap; sună telefonul.)* „Trainica"... Paula Dragomir, secretara directorului... Dumneavoastră? Aa, președintele colectivei din Hudițeni... Cum să nu vă cunosc? Și eu am fost atunci la muncă voluntară... Tovarășul director vine peste vreo oră... Bineînțeles că-i comunic... *(Își ia creionul și carnetul.)* Spuneți, vă rog... Patru lucruri? Binee... *(Rîzînd.)* Cum ați zis? Felicitări pentru 7 Noiembrie?... Vă mulțumim, asemenea... *(Notează ceva.)* Să trecem la „punctul 2". *(Rîde, repetă.)* Felicitări pentru aniversarea fabricii? Mulțumim, asemenea și gospodăriei dumneavoastră... Sîntem la punctul 3... Planul anual? L-am îndeplinit alaltăieri, 4 noiembrie... De ce ? *(Ca și cum l-a prins.)* Nu cumva, ca să ne felicitați la... „punctul 3“ ? *(Rîde.)* Mulțumim... Și... „punctul 4“ ? Ne faceți un dar ?... Pere ?... Ba ne plac foarte mult... Mulțumim... Atunci, le mîncăm împreună deseară, la petrecere... *(Repede.)* Sper c-ați primit cele cinci invitații pentru serbare, nu ?... Bine, bună ziua... *(Către sine.)* Halal telefon. Punctul 1 — felicitări, punctul 2 — idem, punctul 3 — idem și punctul 4 — pere ! *(Sună din nou telefonul.)* Da, „Trainica“... T.A.P.L.-ul ?... Ce mai umblați cu telefoane ? De ce n-aduceți mîncările ? Vreți să veniți cu ele în toiul serbării ?... *(Dezolată.)* Cum, ați pierdut lista ? Nț, Nț, Nț... Bine, vă trimitem alta... *(Închide telefonul, începe să caute o copie într-un dosar.)*

SCENA 2

PAULA, PIGULETE, CURIERA

PIGULETE *(plin de sine)* : Tovarășul director e-n incintă ?

PAULA *(căutînd mai departe)* : Incinta-i fără tovarășul director.

PIGULETE : Cînd vine ? *(Vopsitorul se oprește din cîntat.)*

PAULA *(preocupată)* : Dumneata cîte măsline poți să mănînci ? *(Găsește lista, o pune într-un plic.)*

PIGULETE : Cee ?

PAULA : Măsline... Te-ntreb, ca să știu cam cîte să comand pentru deseară. *(Sună ca să vină curiera.)*

PIGULETE *(disprețuitor)* : Auzi, colo, de ce se ține dumneaei. *(După o pauză.)* Măsline ! Hm ! *(Intră curiera.)*

PAULA : Fii bună, tovarășă Olga, și du plicul ăsta la T.A.P.L. *(Curiera ia plicul și iese.)*

PIGULETE : Am să revin... Am o chestie foarte importantă. *(Iese pe ușa din dreapta.)*

SCENA 3

PAULA, IRINA

(Pe ușa din fund, intră repede Irina; e îmbrăcată într-un halat bleumarin și poartă pe deasupra un șorțuleț roșu ; cum intră în încăpere, se sprijină cu spatele de ușa pe care-a intrat.)

PAULA *(speriată)* : Ce-i, Irina ? *(Se ridică de la birou.)*

IRINA *(rîzînd, apropiindu-se de ea)* : Stai jos și ține-te bine de scaun. *(Paula se așază docilă, dar e nedumerită.)* Ține-te bine !

PAULA : Mă țiu... Spune !

IRINA : A calculat Florică rezultatele întrecerii pentru 7 Noiembrie...

PAULA : Și ?

IRINA *(rîzînd)* : Ține-te de scaun !

PAULA : Spune-odată !

IRINA : Soră-mea, Elena, a dat... *(se oprește brusc, ca să producă efect ; apoi, rar și apăsat)*... trei sute de metri peste plan ! *(Rîde încîntată.)*

PAULA *(uluită)* : Trei sute ? *(După o pauză.)* Nu se poate.

IRINA *(ofensată)* : Ei, nu se poate.

PAULA : Dar nimeni n-a mai dat la noi producția asta !

IRINA : Ei, uite c-a dat-o ea.

PAULA : Extraordinar ! Și Elena I ?

IRINA : Două sute nouăzeci.

PAULA *(dumirindu-se)* : I-a luat-o înainte. *(Irina dă din cap.)* Poftim de vezi de unde sare iepurele. Elena Aioanei II, fruntașă pe fabrică. Asta nu credeam s-o trăiesc. *(După o pauză.)* Și... ea ce zice ?

IRINA *(rîzînd)* : S-a zăpăcit de tot. Nu-i vine să creadă, ba-i vine să rîdă, ba-i vine să plîngă.

PAULA *(rîde, apoi)* : Dar tu cît ai dat ?

IRINA *(jenată, dînd din cap)* : Doar două sute optzeci. Am avut niște suluri de urzeală proaste. *(Schimbînd repede vorba.)* Ai vorbit la cămin să-l aducă pe Grigoraș ? *(Scăzînd puțin vocea.)* Mi-a scris că vrea neapărat să-l cunoască.

PAULA : Da... Trebuie să vină. Și-am vorbit și cu portarul că, dacă sosește un tovarăș cu flori, să-l îndrume spre biroul meu.

IRINA *(gînditoare)* : „Un tovarăș cu flori“... *(Rîzînd.)* Parc-o aud pe Varvara, cînd a citit în scrisoarea lui c-o să-mi aducă din București... trandafiri pentru Moldova : „Tu-ți dai seama ce... romantic este acest Dinu Rozmarin ?“ *(Rîd amîndouă.)*

PAULA : O fi... *(Schimbînd vorba.)* Dar tu nu te piepteni olecuță, nu-ți cureți halatul de scame ? *(Îi scutură halatul cu mîna.)* Acum trebuie să pice, că *(se uită la ceas)* trenul a sosit...

IRINA *(emoționată)* : Mă duc acuși. *(Îndreptîndu-se spre ușa din fund.)* Atunci, îl ții la tine pe Grigoraș și, dacă eu n-am venit cumva cînd sosește... „tovarășul cu flori“, mă chemi. Bine?

PAULA: Bine, bine... Du-te odată!

IRINA *(deschizînd ușa)*: Am niște emoții! *(Iese; Paula se așază zîmbind la birou și începe să bată la mașină.)*

SCENA 4

PAULA, PIGULETE *(intră pe ușa din dreapta)*

PIGULETE: A venit? *(La vederea lui, Paula oftează.)*

PAULA *(sec, bătînd la mașină)*: N-a venit.

PIGULETE *(cu importanță)*: Păi, ce facem atunci? *(După o pauză, în chip de strateg.)* Acu' e momentul! Trebuie să intrăm în acțiune!

PAULA *(oprindu-se din lucru)*: Cine?

PIGULETE *(cu emfază)*: Noi doi.

PAULA *(ironică)*: Tovarășul director cu... mata?

PIGULETE *(grav)*: Da. Eu cu tovarășul director.

PAULA *(zîmbind, reluîndu-și lucrul)*: Și... ce... acțiune aveți?

PIGULETE *(păstrător de secrete)*: N-are importanță. *(Îl enervează că Paula nu insistă să afle, și după o pauză.)* O acțiune foarte importantă. *(Paula face același joc, el urmează.)* Habar n-ai.

PAULA *(în sfîrșit!)*: Ce?

PIGULETE: Nimic. *(Paula ridică din umeri; o privește cu coada ochiului; așteaptă să-l întrebe, dar în van; într-un tîrziu, uitîndu-se într-altă parte.)* E o chestiune care-o să zguduie tot tîrgul... *(își umflă pieptul)* și Bucureștii. *(Repede, cu... temeinice cunoștințe geografice.)* Dacă nu și alte tîrguri moldovenești.

PAULA: Ce chestiune?

PIGULETE *(solicitat)*: Nimic. *(Paula nu mai pune nici o întrebare; el se impacientează.)* Mata știi cine este Elena Aioanei II? *(O privește ca la anchetă.)*

PAULA *(bătînd la mașină)*: Fruntașa fabricii în cinstea lui 7 Noiembrie...

PIGULETE *(enervat)*: Fals! De-o mie de ori fals!

PAULA *(oprindu-se din bătut)*: Ba nu-i fals deloc... Atunci, nu cunoști rezultatele întrecerii...

PIGULETE *(jignit)*: Sînt false!

PAULA: Ei, asta e...

PIGULETE: Da! Asta e!... S-a comis un fals *(montîndu-se)*, și pe deasupra s-a mai călcat și o tradiție, și s-a batjocorit și un raport!

PAULA: Vezi-ți de treabă. *(Întoarce o foaie.)*

PIGULETE *(rar, afectînd efortul de a nu se „enerva“)*: Te mai întreb o dată: știi cine este Elena Aioanei II?

PAULA *(plictisită)*: Lasă asta.

PIGULETE: Nu las deloc, că de-aci începe tot. Cine este?

PAULA *(ca s-o lase în pace)*: Cine să fie? Geamăna Irinei Aioanei.

PIGULETE: Fals!

PAULA *(„se-ngroașă gluma“...)*: Ei, na...

PIGULETE: Nici un „na“! Aici e buba: că e geamăna Elenei II!

PAULA *(scuturîndu-și capul)*: Cum o să fie Elena II, geamăna... ei însăși?

PIGULETE *(făcînd revelație)*: Păi dacă este Irina?

PAULA: Elena II e Irina?

PIGULETE: Ai pus mîna pe bubă! *(uitîndu-se în jur, apoi „conspirativ“)* S-au înlocuit una pe alta. Și-au schimbat șorțurile și au dat producția, una în locul alteia.

PAULA *(uluită)*: Doamne, Pigulete, ce le mai zăpăcești!

PIGULETE: Eu le zăpăcesc? Habar n-ai. *(După o pauză.)* Ai să te lămurești urgent cînd încep acțiunea cu tovarășul director. *(Cu satisfacție, gesticulînd violent.)* Uite-așa am să mi le scutur, pe toate sfintele mucenițe din brigada I.

PAULA *(ca unui copil)*: Bine, Pigulete, bravoo, bravooo... *(Tac amîndoi; Paula își vede de lucru.)*

PIGULETE *(cum să tacă?)*: Adică, dumneaei, Elena II, crede că-i merge s-o facă pe fruntașa fabricii?

PAULA *(abandonînd lucrul)*: Ce „s-o facă“? Este! Dac-a dat 300 de metri peste plan!

PIGULETE: Fals! N-a dat ea! A dat geamăna ei.

PAULA *(intrînd în „horă“)*: Nu-i adevărat! Du-te și te uită în fișele de acord.

PIGULETE: Mersi. Scriptic, o fi dat, pentru că... dac-a făcut falsul.

PAULA *(exasperată)*: Mă rog, fals-nefals. Dar e sau nu scriptic?

PIGULETE *(disprețuitor)*: Adică, mata ții seama numai de „scriptic“? *(Revoltat.)* Asta-i birocrație! *(După o pauză.)* Dar fizicul?

PAULA: Cum fizicul?

PIGULETE: Adică, fizionomia. *(Paula îl privește depășită, neștiind să-i interpreteze expresia; el continuă stimulat.)* Fizionomia dumneaiei n-a dat 300 de metri!

PAULA *(copleșită, renunțînd la „dispută")*: Mda, ai dreptate.

PIGULETE *(stimulat, proclamînd)*: Producția ei este nefizică! *(E încîntat.)*

PAULA: Mdaa.

PIGULETE *(reluînd)*: E numai scriptică. *(Se gîndește, mai descoperă ceva.)* Dar și scriptic e falsă, așa că... e inexistentă. *(În chip de verdict.)* Cei 300 de metri sînt inexistenți!

PAULA *(privindu-l lung)*: Întotdeauna ți-am admirat logica.

PIGULETE *(cu „modestie")*: Știe și tovarășul director?

PAULA: Tocmai ne întrebam într-o zi, cum faci de ești așa logic.

PIGULETE *(„jenat")*: Nu e mare lucru. Trebuie să știi să te gîndești. Să ai creiere. *(Cu ranchiună.)* Nu creiere de pasăre, bun înțeles...

PAULA: Ei da, creierul de pasăre...

PIGULETE *(repede)*: De unde știi?

PAULA: Ce să știu?

PIGULETE: Nimic. *(Se gîndește, schimbă vorba.)* Vorbeam de logică.

PAULA: Așa!

PIGULETE *(„intelectualizat")*: Dacă mă gîndesc mai bine, mai logic, situația se complică.

PAULA: Încă? *(Duce mîinile la față, dă din cap.)*

PIGULETE: Iacătă de ce... Fii atentă... Vra să zică: fizicul dumneaiei de Elena II nu corespunde cu fișa de acord, care-i pe numele de Irina. Adică, nu corespunde cu scripticul. Buun! Dar nici buletinul de identitate din buzunarul Elenei II nu corespunde cu numele de pe fișa de acord. Este?

PAULA: Și, atunci?

PIGULETE: Simplu. Dacă un nume nu corespunde cu altul și acela nu corespunde cu celălalt, înseamnă că... *(se gîndește)* că nu există identitate. Este sau nu este?

PAULA *(obosită)*: Este...

PIGULETE: Și dacă personajul respectiv n-are identitate, te-ntreb eu, cum poate să dea producție scriptică? Ha?

PAULA: Păi, ziceai că scripticul nu contează.

PIGULETE: Pardon, n-am zis așa ceva... Scriptele sînt scripte!

PAULA: Și atunci?

PIGULETE: Înseamnă că Elena Aioanei II n-a putut să dea, scriptic, nici producția de 280 de metri peste plan — care-i pusă, prin fals, pe numele Irinei.

PAULA *(uluită)*: Păi, și-atunci ce-a dat Elena II?

PIGULETE *(ducînd mîinile în lături)*: Nimic!

PAULA *(plictisită de-atîta sofistică și prostie)*: Dar există pînza în magazie, omule!

PIGULETE: E falsă! E nulă! Nu e nici scriptică, nici fizică, și deci nici globală.

PAULA *(căutînd să scape)*: Bine, bine. Spune-i tovarășului director cînd vine...

PIGULETE: De-abia-l aștept. Să vezi ce mi le mai scuturăm noi. *(Se îndreaptă spre ușa din dreapta.)* Nu numai pentru fals în acte publice, dar și pentru călcarea tradiției. *(Deschide ușa; amenințător.)* Lasă-i arăt eu dumneaei! *(Iese ciocnindu-se de Îngrijitoarea de la cămin care tocmai vrea să intre, împreună cu Grigoraș.)*

SCENA 5

PAULA, ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMINUL DE COPII, GRIGORAȘ

(Grigoraș e un băiețel drăguț și isteț, de cinci anișori.)

ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMIN și GRIGORAȘ *(puțin speriați de amenințarea auzită)*: Bună ziua.

PAULA *(ridicîndu-se repede de la birou)*: Hiii! A venit voinicul Grigoraș! *(Îl ia în brațe.)*

ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMIN *(curioasă)*: Ce are Pigulete?

PAULA: O crampă de tradiție... *(Repede, către Grigoraș)* Ce hăinuță frumoasă ai!

ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMIN *(speriată, jenată, cu voce scăzută)*: Tovarășă Paula, eu nu las băiatul.

PAULA: De ce?

ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMIN: Dacă crampele ăstea or fi... contagioase?

PAULA: Aaa. Nu crampe de care crezi matale.

GRIGORAȘ: Nu de burtă?

PAULA: Nu, Grigoraș. De birocrație.

ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMIN: Și de ce nu dezinfectați?

PAULA: O să dezinfectăm noi.

ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMIN: Atunci, dacă răspundeți dumneavoastră că nu-i periculos, îl las și să-l aducă mamă-sa.
PAULA: Fii fără grijă.
ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMIN: Bună ziua. *(Iese pe ușa din dreapta.)*

SCENA 6

PAULA, GRIGORAȘ

PAULA *(punînd copilul pe fotoliu)*: Am auzit că la serbarea de după masă spui o poezie.
GRIGORAȘ: Două. Dar să nu mă pui să ți le spun, că nu le spun.
PAULA: De ce, Grigoraș?
GRIGORAȘ: Pentru că toată lumea e curioasă să le audă și eu trebuie să le spun mereu.

SCENA 7

PAULA, GRIGORAȘ, ROMEO POP

(Pe ușa din fund, intră Romeo Pop: un bărbat înalt, brunet, cu o figură simpatică. E îmbrăcat în trenci, are în mînă o servietă și un buchet de flori.)

PAULA *(tresărind)*: Aaa...
ROMEO: Bună ziua.
PAULA și GRIGORAȘ: Bună ziua.
ROMEO: O caut pe...
PAULA *(repede, zîmbindu-i afabil)*: Știu. Sînteți așteptat. Luați loc. Mă duc s-o chem... *(Se îndreaptă spre ușa din dreapta.)* Vă rog, dacă vreți s-aveți olecuță grijă de copil.
ROMEO *(zîmbitor)*: Desigur...
PAULA: Și... dacă-l caută cineva pe tovarășul director, spuneți-i că se înapoiază peste o oră.
ROMEO: Am înțeles... *(Cercetîndu-l pe furiș, din privire, Paula iese pe ușa din dreapta.)*

SCENA 8

ROMEO, GRIGORAȘ

ROMEO *(scoțîndu-și trenciul)*: Știi vreo poezie, puiule?
GRIGORAȘ: Matale sînteți cel mai curios. Nici nu m-ați întrebat cum mă cheamă și vreți să vă spun poeziile.

ROMEO *(stăpînindu-și rîsul)*: Ai dreptate. Cum te cheamă?
GRIGORAȘ: Grigoraș. Dar pe matale?
ROMEO: Romeo.
GRIGORAȘ: Ai copii?
ROMEO: Nu.
GRIGORAȘ: Ai adus florile pentru o tovarășă? *(Se apropie de flori și de el.)*
ROMEO: Exact!
GRIGORAȘ: Care tovarășă?
ROMEO: Ghici!
GRIGORAȘ: E frumoasă?
ROMEO: Foarte!
GRIGORAȘ: E fruntașă?
ROMEO: Fruntașa fabricii.
GRIGORAȘ: În cinstea lui 7 Noiembrie?
ROMEO: Bineînțeles.
GRIGORAȘ *(sărind de bucurie c-a ghicit)*: Știu, știu, știu cine este! O cheamă Elena Aioanei, nu?
ROMEO *(încîntat)*: Exact!
GRIGORAȘ: Mămica spune că nimeni n-a mai depășit planul ca ea...
ROMEO *(cu convingere)*: Cred și eu. *(După o pauză.)* Cine este mămica ta? *(În acest moment, pe ușa din fund intră Irina.)*

SCENA 9

ROMEO, GRIGORAȘ, IRINA

GRIGORAȘ *(sărind de lîngă el, alergînd către Irina, cîntînd melodia „clasică“ copilăriei)*: Uite-o pe mămica, uite-o pe mămica! *(Irina îl ia în brațe, se îndreaptă surîzătoare spre Romeo; acesta e buimăcit, pentru că nu se aștepta ca Elena să aibă copil; încearcă să zîmbească, tușește, în sfîrșit, își revine din surpriză.)*

ROMEO: Bine te-am găsit! *(Îi dă mîna.)*

IRINA *(punîndu-l jos pe Grigoraș)*: Bine-ai venit!

(Pe ușa din dreapta intră Îngrijitoarea de la cămin.)

SCENA 10

IRINA, ROMEO, ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMINUL DE COPII, GRIGORAȘ

ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMIN: Eu îl iau pe băiat. E mai bine să nu stea în... mediu.*(Îl ia de mînă pe Grigoraș, se îndreaptă cu el spre ușa din dreapta.)*

GRIGORAȘ *(către Îngrijitoare)*: Ce fricoasă ești, tușico. *(Înainte de a ieși pe ușă, către Irina.)* Mămico, vii și tu?

IRINA: Da, băiețaș, viu acum. *(Femeia iese cu copilul.)*

SCENA 11

IRINA, ROMEO

IRINA *(puțin stingherită)*: Poate că te-a obosit Grigoraș?... Are atîta vitalitate!

ROMEO: Da' de unde. E foarte drăguț și deștept. Mie-mi plac copiii. *(Schimbînd vorba, luînd buchetul de flori de pe măsuță.)* Ți-am adus niște flori.

IRINA *(rîzînd)*: „Tovarășul cu flori“... *(Desface țipla.)* N-ai găsit *(insinuant)* „trandafiri pentru... Moldova“?

ROMEO *(jenat, ridicînd din umeri, din sprîncene)*: N-am știut că trandafirii sînt...

IRINA *(împăciuitoare)*: O, nu face nimic, spuneam numai așa... *(Repede.)* Îmi plac foarte mult și crizantemele.

ROMEO: Știi, de cînd nu ne-am văzut...

IRINA: Adică de cînd *(accentuează)* nu m-ai văzut.

ROMEO *(nepricepînd „spiritul“, totuși...)*: Ești spirituală.

SCENA 12

ACEIAȘI, CATINCA, PIGULETE

(Se deschide ușa din dreapta și, în pragul ei, Pigulete și Catinca încheie o discuție aprinsă, purtată pînă acum.)

CATINCA *(enervată)*: Dar Elena Aioanei II a dat 300 de metri peste plan!

PIGULETE *(prevenitor)*: Te rog! Fii atentă la forma și la conținutul în care vociferezi la mine! *(Intră amîndoi.)*

IRINA *(către Pigulete)*: Are dreptate Catinca!

PIGULETE: Dacă are atîta dreptate, te poftesc să vii și matale să reconstituim scriptic și fizic.

IRINA *(către Romeo)*: Te rog, iartă-mă. *(Pune florile pe birou.)* Mă întorc îndată. *(Toți, afară de Romeo, ies pe ușa din dreapta.)*

SCENA 13

ROMEO, apoi DINU ROZMARIN

ROMEO *(se așază pe fotoliu, oftează)*: Nu m-am așteptat să aibă copil. Probabil că nu mi-a spus, crezînd că n-o s-o mai iubesc. *(Surîde.)* Ce copilărie... *(Sună telefonul, nu știe ce să facă; în sfîrșit, se decide.)* Da, fabrica „Trainica“... Ce n-aveți?... Crenvurști? *(Se strîmbă, ridică din umeri.)* Așa... pentru reuniune... Și ce doriți? Păi, eu știu cu ce să înlocuiți crenvurștii?... Un moment... *(Se duce repede la ușa din dreapta, o deschide, se uită afară, revine la telefon.)* Nu-i nimeni aici... Eu? Romeo Pop... Acum să vă spun? Bine, dați atunci și cîrnăciori superiori... *(Închide telefonul și visează mai departe.)* Da, e foarte copilăroasă. *(Pe ușa din fund intră Dinu Rozmarin; e și el înalt, dar blond, are și el în mînă o servietă și un buchet de flori, acoperit cu țiplă.)*

DINU: Bună ziua.

ROMEO *(tresărind, uitîndu-se lung la flori)*: Bună ziua.

DINU: Iertați-mă, sînteți tovarășul director?

ROMEO *(necordial, în așteptare)*: Nu.

DINU: O caut pe tovarășa Aioanei...

ROMEO: Sînteți rudă cu dînsa?

DINU *(jenat)*: Nu.

ROMEO *(cu ciudă)*: Luați loc. *(După o pauză, în care l-a cercetat.)* Sînteți căsătorit?

DINU: Nu.

ROMEO *(pe jar)*: Florile... sînt pentru dînsa?

DINU *(stînjenit de interogatoriu)*: Da.

ROMEO *(tatonînd)*: Trandafiri... pentru Moldova?

DINU *(tresărind)*: Sînteți rudă cu dînsa?

ROMEO: Nu. *(Tăcere nervoasă; Romeo reia.)* Știți că are un băiețel?

DINU: Da, știu. *(Jenat, enervat.)* Și ce importanță are asta?

ROMEO: A, nu... spuneam numai așa ca să... facem conversație.

DINU *(tușind)*: Pe mine mă iertați, dar aici e prea cald... *(Își ia servieta, buchetul de flori și iese pe ușa din dreapta.)*

SCENA 14

ROMEO, VOPSITORUL

ROMEO *(decepționat)*: Acum înțeleg eu de ce nu mi-a mai răspuns la scrisori... *(Vopsitorul de-afară începe să cînte „La dona e mobile"; Romeo tresare, neplăcut surprins, apoi își continuă monologul pe enervantul fond muzical.)* O fi fost între timp la munte... mai știi? L-o fi cunoscut pe dumnealui, și gata... trandafirii pentru Moldova... *(Face o pauză, se uită agasat spre fereastră.)* Ce tot cîntă și ăsta? *(Își reia firul gîndurilor.)* Mda! Și-o mai face acum și pe fetița inocentă... *(Se înfurie, se duce la fereastră; către vopsitor)* Cine ești dumneata?

VOPSITORUL *(ca la raport)*: Sava, de la Cooperativa „Vopsimtot".

ROMEO: Și... altceva nu poți să cînți?

VOPSITORUL: Ba pot, tovarășe director. Am să zic una de-a noastră... *(Începe să cînte: „Trandafir de la Moldova"; Romeo închide ochii; își ia trenciul de pe fotoliu, dar în acest moment, pe ușa din fund intră maistrul Antal József din Timișoara. De statură potrivită, ca la 40 de ani, cu o figură jovială; în mîna stîngă are o valiză și... un buchet de flori.)*

SCENA 15

ROMEO, ANTAL

ANTAL: Bună ziua. *(Se înclină politicos.)*

ROMEO *(depășit)*: Bună ziua. *(Lasă din nou trenciul pe fotoliu; luîndu-l la sigur pe concurent.)* Ați venit pentru tovarășa Elena Aioanei, nu?

ANTAL: Exact! *(Jovial.)* Sînteți tovarășul director?

ROMEO: Nu. *(Afectînd cinismul.)* Sînt... detașat provizoriu.

ANTAL: Eu sînt Antal József din Timișoara. *(Îi întinde mîna.)*

ROMEO *(îi dă mîna, uitîndu-se în altă parte)*: Pop. Luați loc.

ANTAL: Mulțumesc! *(Se așază.)*... Am venit în delegație cu încă două tovarășe...

ROMEO: Aaa, sînteți... însoțit. *(Către sine.)* Pețitorie în toată legea.

ANTAL: Firește. În problemele acestea, tovarășe dragă, femeile au rămas... meștere. *(Surîde.)*

ROMEO: Da. Se pricep... la ițe. *(Dă din mîini.)*

ANTAL *(vorbind despre țesătorie)*: E o îndeletnicire specific feminină, ca să zic așa.

ROMEO: Daaa... *(Schimbînd vorba.)* Văd c-ați adus și flori.

ANTAL: În împrejurări de-astea, e firesc să nu vii cu mîna goală.

ROMEO: Mda... *(Se lasă tăcere; Romeo îl cercetează pe furiș; într-un tîrziu, prefăcîndu-se că se uită pe fereastră, dar trăgînd cu coada ochiului la „concurent".)* Dragostea e... un lucru foarte frumos. *(Antal îl privește întîi lung, nedumerit, apoi amuzat.)* Începe de la un vag sen-

timent, continuă cu o strîngere de mînă, cu o... floare.

ANTAL : Sînteţi poet ?

ROMEO *(ironic, repede)* : Detaşat. *(Repede.)* Vă plac copiii ?

ANTAL : Grozav !

ROMEO *(tatonînd)* : Tovarăşa Aioanei are un copil.

ANTAL *(nedumerit)* : Da ? Hî... Sînteţi rudă cu dînsa ?

ROMEO : Mai îndepărtată.

ANTAL : Băiat ? Fetiţă ?

ROMEO : Băiat.

ANTAL *(ridicîndu-se)* : De cînd îmi doresc un băieţaş... *(După o pauză, făcînd cîţiva paşi.)* Sper că acum...

ROMEO *(ridicîndu-se brusc)* : Atunci, dacă vă gîndiţi la acest lucru, sînteţi într-o fază... avansată ?

ANTAL *(jenat)* : În luna a şaptea...

ROMEO *(speriat)* : Cum, în luna a şaptea ?

ANTAL *(foarte jenat)* : Însărcinată.

ROMEO : Cine ?

ANTAL *(ofensat)* : Cum, cine ? Soţia mea !

ROMEO *(revoltat)* : Şi aţi lăsat-o, pentru... *(Vrea să spună „Elena" ; dă din mînă.)*

ANTAL *(gîndindu-se la schimbul de experienţă)* : N-am avut ce face. A trebuit... Totul se organizase şi obligaţia e obligaţie, nu ? *(Romeo se îndreaptă spre măsuţă, simte nevoia să bea apă ; dar cana e goală ; Antal, îndatoritor.)* Doriţi apă ?

ROMEO : Da, apă. *(Îşi descheie gulerul cămăşii.)*

ANTAL *(binevoitor)* : Vedeţi că imediat ce ieşiţi din clădire, pe mîna dreaptă, e un chioşc cu ape minerale. *(Crezînd că-i este rău.)* Poate doriţi să vă însoţesc ?

ROMEO *(privindu-l fix)* : Mulţumesc. *(Iese pe uşa din fund.)*

ANTAL *(ridicînd sprîncenele)* : Ciudat om... *(Pe uşa din dreapta, intră cele două fruntaşe din Timişoara, urmate de Elena Aioanei I.)*

SCENA 16

ANTAL, SÁNDOR ROZSI, ANA BONDOC, ELENA I

(Ana Bondoc e tînără, drăguţă, vioaie ; Sándor Rozsi e mai în vîrstă, mărunţică, durdulie ; amîndouă poartă peste rochii, halate bleumarin de... împrumut ; în ce o priveşte pe Elena I, poartă peste reglementarul halat bleumarin, un şorţ alb ; de altfel, în afară de Irina, care poartă şorţ roşu, şi de Elena II, care poartă şorţ albastru, toate celelalte ţesătoare de la „Trainica" poartă şorţuri albe.)

ANA : Maistre Antal, faceţi cunoştinţă cu tovarăşa Elena Aioanei. *(Cei doi îşi strîng mîna.)*

ROZSI *(din spate, şoptit, către Antal, în chip de maestru de ceremonii)* : Florile...

ANTAL *(intimidat, se întoarce, ia buchetul, revine în faţa Elenei I, se înclină)* : Mă bucur foarte mult că vă cunosc şi vă transmit din partea ţesătoarelor noastre, aceste flori şi felicitările lor. *(Îi dă buchetul.)*

ELENA I : Vă mulţumesc şi sper ca schimbul nostru de experienţă să fie rodnic.

ANTAL : Sînt convins c-o să fie...

ROZSI : Noi am şi fost prin secţie. Am văzut maşinile, am cunoscut cîteva tovarăşe din brigadă...

ANA *(admirativ)* : Şi o nouă fruntaşă care a dat 300 de metri peste plan...

ANTAL : Bravo ! *(Rîzînd.)* Sutamiistă...

ELENA I *(flatată)* : Pentru noi, această tovarăşă este... cum să vă spun ? — o mare cucerire. Ca om şi ca productivitate. Nimeni n-ar fi crezut că există în ea atîta energie, atîta îndemînare şi rapiditate. *(Se întrerupe, către Antal)* Dumneavoastră mai rămîneţi aici ?

ANTAL *(ridicînd din umeri)* : Trebuie să spun tovarăşului director c-am venit.

ELENA I : Haideţi cu noi puţin şi pe urmă reveniţi.

ANTAL : Bineee. *(Antal deschide uşa din dreapta, făcîndu-i loc Elenei I.)* După dumneavoastră. *(Elena I le face loc timişorencelor ; în momentul ieşirii lor pe uşa din dreapta, intră prin fund, Pigulete şi Elena II.)*

SCENA 17

PIGULETE, ELENA II (cu şorţ albastru)

PIGULETE *(intrînd primul, ca o vijelie, către Elena II, care intră după el, închizînd uşa)* : Adică, mata crezi că-ţi poţi bate joc *(grav, gesticulînd)* de o tradiţie ? De o tradiţie bine stabilită ?

ELENA II *(la rîndul ei, enervată)* : Cum mi-am bătut joc ?

PIGULETE : Ce tot spui că ţi-ai depăşit planul cu 300 de metri ?

ELENA II *(ridicînd din umeri)* : L-am depăşit !

PIGULETE *(furios, dînd din mîini)* : Fals !

ELENA II : Nu-i fals deloc !

PIGULETE *(privind-o lung, apoi prevenitor)* : Te joci cu fizicul și scripticul.

ELENA II *(nedumerită)* : Nu-nțeleg.

PIGULETE : Nu-nțelegi... *(Amenințător.)* Las' că te fac eu să înțelegi. *(Repede.)* Uită-te la mine ! *(Elena II se uită neîncrezătoare, plictisită ; el se înfurie.)* Nu așa ! Uită-te drept în ochii mei !

ELENA II : Mă rog, ce vrei ? Să mă hipnotizezi ? *(Se strîmbă, făcînd ochii mari.)*

PIGULETE *(scontînd un efect tare)* : Ia spune, cum e cu povestea cu... șorțurile schimbate ? *(Elena II încremenește ; el urmează cu răutate.)* Cum e cu înlocuirea în producție, cu geamăna ? *(Elena II roșește, pleacă încet capul.)* Aud ?

ELENA II *(tace un timp nemișcată, apoi cu voce scăzută, cu capul plecat)* : Cine ți-a spus ? *(Referindu-se la propunerea pe care a făcut-o ea, brigăzii.)*

PIGULETE : Cînd n-ai creiere de pasăre, poți să afli ușor.

ELENA II *(același joc, oftînd)* : A fost o... *(Se oprește ; apoi)* Nu vreau să-mi mai amintesc. *(Întoarce capul spre public, evitînd privirea lui.)*

PIGULETE *(cu „justiție“ de... tarabă)* : Amintirea-i altă mîncare de pește și... falsul e fals !

ELENA II *(nemișcată, cu aceeași voce)* : A fost un gînd nesăbuit, care...

PIGULETE *(întrerupînd-o)* : ...care se plătește ! *(Ea întoarce capul, se uită lung la el ; Pigulete, stăpîn pe situație.)* Nu te uita la mine ca din altar, că-i de pomană ! Pe mine nu mă corupe nimeni. Eu sînt incoruptibil ca... *(ar vrea să pronunțe numele lui Robespierre, dar nu și-l amintește și...)* acela din „De toate pentru toți“ din „Magazinul“ ! *(După o pauză.)* Ai făcut falsul *(Elena II tresare, speră...)*, îi suporți consecințele !

ELENA II *(înviorată, cu încredere că neînțelegerea se rezolvă)* : Dar nu m-am schimbat cu ea.

PIGULETE *(explodînd)* : Extraordinar ! De-aia-i bine să poarte omu' magnetofonul la dînsul. Acu' spui una, acu' te renegi din cap pînă-n picioare.

ELENA II : Dar n-am spus !

PIGULETE *(întrerupînd-o)* : N-ai spus? Bineee ! Atunci spun eu !

ELENA II : Dar nu-i adevărat ! A fost numai o...

PIGULETE *(întrerupînd-o)* : Numai o joacă-așa... Ce ți-e cu femeile astea ! Mai abitir ca Eva ! *(După o pauză.)* De-aia nu mă-nsor eu.

ELENA II *(ca pentru sine, în silă)* : Nu te-ar lua nimeni.

PIGULETE *(tunînd)* : Cum ? După ce că te știi cu musca pe căciulă.

ELENA II *(cu ultimele resurse de energie)* : Nu-i adevărat ! *(Se gîndește apoi.)* Mata nu-nțelegi că eu... *(cu vocea spre plîns)* cu mîinile mele am dat 300 de metri peste plan ?

PIGULETE *(printre dinți)* : Îhî... Adică, ești fruntașă pe fabrică, nu ? *(Elena tace ; el urmează încurajat.)* Ia spune mata. Dacă ești așa „grozavă“, de ce n-ai dat depășirea asta și pînă acuș ? Aud ?

ELENA II *(ce să răspundă ?)* : Pentru că...

PIGULETE *(tiranic)* : Pentru că... ?

ELENA II *(școlărește)* : Pentru că am fost leneșă și n-am înțeles. Mi se părea că dacă-mi fac planul e destul.

PIGULETE *(repede)* : Și te-ai „hărnicit“ așa, deodată. *(Elena II pleacă capul, tace ; Pigulete reia „energic“.)* Nu-ți merge, fetico... Ai vrut matale să distrugi tradiția, dar tradiția e tradiție ! *(Fără drept de apel.)* Așa ai fost, așa rămîi !

ELENA II : Dar producția pe care am dat-o eu ?

PIGULETE *(de pe soclu de statuie)* : E inexistentă ! *(Elena II face ochii mari.)* E fără titular !

ELENA II *(depășită)* : Fără... ?

PIGULETE : Da, fără ! *(Exersîndu-și „logica“.)* Există titular fără identitate ?

ELENA II : Cum ? Adică, n-am identitate ?

PIGULETE : N-ai !

ELENA II: Ți-aduc buletinul.

PIGULETE: Lasă buletinul. Aici e fabrică, nu stare civilă pentru măritat.

ELENA II *(amintindu-și vorbele Elenei I, cu ton de suprem argument)*: Identitatea mea o arată faptele: depășirea de 300 de metri!

PIGULETE *(pîndind-o)*: Iar începi? *(Răstit.)* Nu-i a dumitale! *(Amenințător, șantajînd-o.)* Și să știi că dacă mai insiști, spun la toată fabrica și la tot tîrgul povestea cu șorturile schimbate. *(Elena II duce mîna la gură; e dezarmată; își mușcă buzele ca să nu izbucnească în plîns; iese repede prin dreapta.)*

SCENA 18

PIGULETE, apoi ROMEO

PIGULETE *(satisfăcut, așezîndu-se pe un fotoliu și scoțînd raportul din buzunarul halatului)*: Las' că-ți arăt eu ție... *(Dă din cap; sună telefonul, se duce să răspundă.)* Romeo Pop? *(Pe ușa din fund, intră Romeo.)*

ROMEO *(plictisit, totuși...)*: Eu sînt... *(Ia receptorul.)* Aaa... T.A.P.L.-ul... *(În silă.)* S-au terminat și cîrnăciorii? *(Oftează; deodată tresare.)* Ce să dați? *(Rar.)* Tran-da-firi moldovenești? *(Enervat.)* Alo, acolo-i florărie sau T.A.P.L.? *(Lămurit.)* Aaa... *(În silă.)* Dați și trandafiri... *(Trîntește receptorul.)*

PIGULETE *(care între timp s-a reașezat la măsuța din mijloc și a-nceput să-și „abțiguiască" raportul)*: I-arăt eu dumneaei...

ROMEO *(luîndu-și trenciul de pe alt fotoliu, într-o doară)*: Cui?

PIGULETE *(ridicînd capul)*: Distinsei, nevinovatei Elena Aioanei...

ROMEO *(tresare, se uită lung la el, apoi cu compasiune, cu autoironie)*: I-ați dat și dv. flori?

PIGULETE: După tot ce mi-a făcut, să-i mai dau și flori, ha?

ROMEO *(ironic, vrînd să ațîțe „victima sentimentală" din Pigulete)*: Totuși e frumoasă, e fruntașă...

PIGULETE *(ridicîndu-se brusc)*: Fals!

ROMEO *(nedumerit)*: Cum? Nu-i fruntașa fabricii?

PIGULETE *(concedînd în silă)*: Scriptic, da. *(Înfuriindu-se.)* Dar mie-mi trebuie și fizicul ei. *(Romeo face ochii mari, deschide gura speriat.)* Înțelegi mata? Eu nu sînt... spirit; am nevoie de fizic!

ROMEO *(plecînd jenat ochii)*: Mda.

PIGULETE *(ar vrea să-i facă toată teoria; ridică mîna ca să înceapă, dar se răzgîndește)*: Da' ce să-ți explic eu matale? E o chestiune complicată rău. *(Romeo dă din cap.)* Pot doar atît să-ți spun că această duduie e un caz mai special.

ROMEO: Mda...

PIGULETE: ...În sfîrșit. *(Dă din mîini, se îndreaptă spre ușa din dreapta; înainte de a ieși, în chip de scuză.)* Dac-aș avea timp, ți-aș istorisi... Dar așa... *(Ridică din umeri, iese.)*

SCENA 19

ROMEO, IRINA, GRIGORAȘ, DINU

ROMEO *(își scutură capul, e copleșit; apoi „apreciativ")*: Patru victime, dintr-o lovitură... *(Se gîndește.)* Hm! *(Furios.)* Da' cu ce drept își bate ea joc de noi? O fi și fruntașă, o fi dat și nu știu cîți metri, o fi și frumoasă, dar... *(În acest moment, ușa din dreapta se deschide; Irina înaintează puțin în scenă; în prag se află Dinu, ținîndu-l pe Grigoraș în brațe, ca într-o fotografie de familie.)*

IRINA *(jenată, către Romeo)*: Te rog să mă ierți. A fost o neînțelegere regretabilă. *(Se uită spre ușă.)* Pe dînsul îl așteptam, nu pe matale. *(Și mai stînjenită, văzînd figura descompusă a lui Romeo.)* La revedere. *(Din ușă, Dinu Rozmarin se înclină politicos; Irina iese, închizînd ușa.)*

ROMEO *(furios)*: Să fii sănătoasă! *(Începe să-și îmbrace trenciul, se autocritică.)* De unde reiese, tovarășe Pop, că trebuie să deschizi mai bine ochii și să cunoști mai bine oamenii... *(Dă să iasă pe ușa din fund; își amintește însă de flori, se întoarce, ia buchetul de pe măsuță și vrea să-l arunce în servietă; în acest moment însă, pe ușa din fund, apare Elena II.)*

SCENA 20

ROMEO, ELENA II

(Deși rolurile Elena II—Irina sînt interpretate de aceeași actriță, aceasta va avea timpul necesar să-și schimbe șorțul, în timpul monologului lui Romeo. Important este însă ca actrița să pătrundă bine rolurile, în așa fel încît să poată face față, la intervale foarte scurte, jocului pe care-l comportă două temperamente deosebite și două poziții diferite în cadrul acțiunii.)

ELENA II *(amărîtă cînd deschide ușa și, deodată, în culmea surprizei, la vederea lui Romeo)*: Tu... aici?

ROMEO *(foarte nedumerit; apoi crezînd că fata joacă teatru, îi răspunde cu calm prefăcut)*: Mai sînt încă.

ELENA II *(vag nedumerită de răceala lui, puțin stingherită, dar cu căldură)*: Mă bucur atît de mult c-ai venit. *(Plecînd capul.)* Credeam că dacă nu ți-am mai scris, m-ai uitat...

ROMEO *(ironic, răbdîndu-i „teatrul")*: Se poate?! *(Ea ridică capul.)*

ELENA II: În sfîrșit. *(Oftează, apoi împăciuitoare.)* Ce-a fost, a fost. Acum, ești în fața mea și... *(jenată)* mă bucur.

ROMEO *(același joc)*:... Îmi dau seama.

ELENA II *(uitîndu-se la florile de deasupra lucrurilor din servietă)*: Sînt... pentru mine?

ROMEO *(nevrînd să-l socotească meschin că le ia înapoi)*: Pardon... poftim. *(I le pune ca pe niște surcele-n brațe.)*

ELENA II *(simțindu-i ostilitatea, căutînd să încălzească atmosfera)*: Mi se pare c-a trecut un secol de la Eforie...

ROMEO: Mai multe secole.

ELENA II *(ca pentru sine)*: S-au întîmplat atîtea între timp...

ROMEO *(același joc)*: Mda... Ce să-i faci? Asta-i viața.

ELENA II *(nemaisuportîndu-i ostilitatea)*: Pari indispus.

ROMEO *(„să văd cît o să jucăm teatru!")*: Da' de unde. Am o bună dispoziție, de...

ELENA II: Nu-i adevărat!

ROMEO *(„în sfîrșit!")*: Ei bine, da, nu-i adevărat! *(Se uită la ea, așteptînd ciocnirea.)*

ELENA II *(ca și cum a pierdut totul; șoptit)*: Deci *(pleacă capul)*... ai aflat totul despre mine...

ROMEO *(îmbunat; totuși, fără concesii)*: N-a fost prea greu. Ce părere ai?

ELENA II *(înaintînd spre public, cu spatele la el)*: Da. *(Reconstituind, cu tristețe.)* Întîi n-am fost ce-ai crezut... *(dă din cap)* la Eforie. Te-am indus în eroare, fără să vreau...

ROMEO *(„dacă tot s-a terminat, ce să mai dezgropăm morții?")*: Mă rog, ce-a fost a fost...

ELENA II: Pe urmă, am vrut să devin... *(vrea să spună „fruntașă", dar renunță)* numai pentru tine...

ROMEO *(asemenea „paie pe foc" îl înfurie iar; ironic)*: Lăudabilă intenție.

ELENA II *(trist)*: Ce rost au ironiile? *(După o pauză.)* Apoi, mi-am deschis ochii. Mai bine zis, mi-au fost deschiși.

ROMEO *(jignit)*: Ei da, sigur. Mai bine mai tîrziu decît niciodată...

ELENA II *(făcînd cîțiva pași în lungul scenei)*: Am rupt scrisorile tale...

ROMEO *(întrerupînd-o, clătinînd capul)*: Ce prost am fost!

ELENA II *(i se rupe inima, dar urmează)*: Nu m-am mai gîndit la tine... *(O pauză, apoi)* Am început să gîndesc altfel... *(Se uită la el.)* Cum să-ți explic?

ROMEO *(tăios)*: Nu-i nevoie.

ELENA II *(luîndu-și privirea de la el)*: Fiecare efort... *(se însuflețește treptat)* fiecare punct cîștigat era... un nou succes și îmi dădea o nouă satisfacție — cum să-ți spun? *(Se uită la el.)* Un fel nou de satisfacție.

ROMEO *(evitîndu-i privirea, „aranjîndu-și" gulerul trenciului)*: Ei, da, fiecare își are satisfacțiile lui.

ELENA II *(stă puțin pe gînduri, apoi, cu vocea spre plîns)*: Pentru ca acum totul să se prăbușească din cauza unui... *(se oprește, apoi cu ciudă)* gînd păcătos.

ROMEO: Deh, „gîndurile" păcătoase se cam plătesc.

ELENA II *(dezvinovățindu-se, apropiindu-se de el)*: Dar pînă la urmă, n-am înșelat pe nimeni. *(Cu ciudă.)* Cum spune Pigulete...

ROMEO: Ce să-i faci? Păreri și păreri. *(După o pauză.)* Mă rog, ce să mai discutăm? Aăăă... mai bine să-ți spun... *(afectînd indiferență față de ea)* pentru ce am venit.

ELENA II *(altă decepție!)*: Pentru ce?

ROMEO *(„mărinimos")*: La surpriza neplăcută pe care mi-ai făcut-o dumneata, am să-ți răspund cu o surpriză plăcută. Dacă ai binevoit să-mi arunci la coș scrisorile, atunci, probabil că nu știi. Ei bine *(relatează sec)*, am participat la un concurs de fotoreportaj, pe tema „Odihna oamenilor muncii", organizat de o revistă. Am scris despre cum și-au petrecut vacanța, tovarășii cu care eram în grup, la Eforie... *(Întoarce capul.)* Bineînțeles și despre dumneata. Am trimis reportajul cu fotografiile la redacție... *(Se pregătește să deschidă servieta.)* Le-a plăcut una din pozele dumitale, și pentru că ești și fruntașă... *(Elena II tresare speriată; el urmează, scoțînd revista din servietă)* te-au pus pe copertă. *(Îi dă revista.)*

ELENA II *(îngrozită)*: Aaa! *(Duce mîna la gură, închide ochii, îi deschide, citește cu glas scăzut explicația copertei.)* „E-le-na A-i-oa-nei, fruntașa fabricii „Trainica"... *(Începe să plîngă, spre nedumerirea lui Romeo, apoi cu reproș, printre lacrimi.)* Asta-i surpriza „plăcută"? *(După o pauză.)* Ce nenorocire! *(Iese, alergînd, pe ușa din fund.)*

SCENA 2

ROMEO, PIGULETE, ANTAL

ROMEO *(uluit)*: Ce-i asta? *(Se uită la fotografie, se gîndește; pe ușa din dreapta, intră repede Pigulete.)*

PIGULETE *(înaintînd spre măsuță)*: Ce sînt și femeile astea! Mai rele ca diavolii!... *(Se-așază pe un fotoliu, scoate raportul, se uită spre Romeo, dar acesta e parcă absent; sună telefonul, de cîteva ori; Pigulete enervat.)* Răspunde, dom'le, la telefon, că-i T.A.P.L.-ul dumitale!

ROMEO *(ca un automat)*: Mda. *(Ridică receptorul.)* Cu cine?... Maistrul Antal? *(Dezmeticindu-se.)* E pe culoar? *(În silă.)* Binee, așteptați... *(Îndreptîndu-se spre ușa din dreapta, către sine.)* Bine-ai ajuns, Romică. *(Scoate capul pe ușă.)* Poftiți la telefon. *(Revine, și în urma lui intră Antal.)*

ANTAL: Mulțumesc. *(Ia receptorul.)* Cine-i? Tovarășa Aioanei?... Da, da... vin acum... *(Închide telefonul; către Romeo, care iar e buimăcit.)* Am să mă întorc. *(Iese pe ușa din dreapta.)*

ROMEO *(către sine, dînd din cap)*: Acum îi spune ăstuia că se bucură c-a venit. *(Oftează, aruncă revista-n servietă, dă să plece.)*

PIGULETE: Ia ajută-mă matale puțin să abțiguiesc aici o frază.

ROMEO *(scuzîndu-se)*: Aș fi vrut să plec.

PIGULETE *(direct interesat, ridicîndu-se și împingîndu-l ușurel spre măsuță)*: Vezi-ți de treabă, domnule. Taman acum?

ROMEO: De ce „taman acum"?

PIGULETE: Păi, începem acțiunea!

ROMEO *(speriat)*: De-abia începe?

PIGULETE *(jignit)*: Vai de mine. Da' ce crezi că ne lăsăm așa, cu două vorbe?... Nu, domnule, îi arătăm noi! *(Schimbînd vorba.)* Fă-mi plăcerea și ia loc. *(Se așază amîndoi; Pigulete, repede, citindu-i din raport.)* Zice... „Conform tradiției, tovarășa Elena Aioanei *(accentuează)* *nu* este fruntașa fabricii"...

ROMEO *(interesat, după scena cu coperta revistei)*: Păi, ziceai că... scriptic...

PIGULETE *(repede)*: Dar global?

ROMEO *(se ridică, desface servieta, scoate revista)*: Deci, această tovarășă nu e fruntașa fabricii? *(Îi pune în față coperta.)*

PIGULETE *(ridicîndu-se ca ars)*: Ce-i asta? *(Citește cu glas tare explicația: „Fruntașa Elena Aioanei"... (Explodînd.)* Fals! *(Repede.)* Se confiscă!

ROMEO *(amenințător)*: Dă-o-ncoace, tovarășe.

PIGULETE *(i-o dă)*: De-unde o ai? *(Romeo tace amărît; se gîndește la boacăna pe care a făcut-o revistei; Pigulete, enervat.)* De-unde o ai?

ROMEO: Trebuie să fie acum și la chioșcurile dv. *(Pigulete iese ca fulgerul pe ușa din dreapta.)*

SCENA 22

ROMEO, DIRECTORUL

(Directorul e un om între două vîrste, cu o figură de bonom.)

ROMEO *(furios pe el însuși, lovindu-și fruntea cu palma)*: Dobitoc ce sînt! Compromit și seriozitatea revistei... *(Pe ușa din fund, intră directorul, cu un buchet imens de flori; la vederea lui, Romeo tresare, se strîmbă, îl privește plictisit și cu compasiune, ca pe un „adolescent“ cu chelie, dar fără... experiență.)*

DIRECTORUL *(aruncîndu-i o privire fugară, cu atenția spre flori)*: Bună ziua.

ROMEO *(amical, ca pentru un viitor coleg de... situație)*: Bună... *(După o pauză, în care directorul a depus grijuliu florile pe birou.)* Pentru Aioanei ?...

DIRECTORUL *(încîntat)*: Exact! *(Binevoitor.)* Dar cine sînteți dumneavoastră ?

ROMEO *(afectînd cinismul)*: Un necunoscut...

DIRECTORUL: Cum, necunoscut ?

ROMEO *(îl privește din cap pînă-n picioare, apoi ca la un pahar cu bere)*: Bine... un erou necunoscut, cum o să fiți curînd și dumneavoastră...

DIRECTORUL *(să zîmbească, să se supere ?)*: Nu-nțeleg.

ROMEO: O să-nțelegeți. *(Uitîndu-se estimativ spre flori.)* În orice caz, păcat de flori.

DIRECTORUL *(șocat)*: Mata ai intrat pe la poartă ? Adică, te-a legitimat portarul ?

ROMEO: Ca și pe dumneavoastră...

DIRECTORUL: Eu sînt directorul fabricii.

ROMEO *(căzînd din pod)*: Di-rec-torul ?

DIRECTORUL: Exact!

ROMEO: Scuzați-mă.

DIRECTORUL: Mă rog, dar nu-nțeleg ce spuneai.

ROMEO *(ca-n fața salvării)*: Tovarășe director, eu am venit aici, cu cele mai pașnice gînduri pentru... *(desface repede servieta, scoate revista)* tovarășa Elena Aioanei. *(Îi pune coperta în față.)*

DIRECTORUL: Extraordinar! *(Vrea să-i ia revista din mînă.)*

ROMEO *(speriat, trăgînd revista)*: Nu! Nu vi-o dau...

DIRECTORUL *(admirativ)*: Ce revistă operativă! Nemaipomenit! *(Amintindu-și.)* Mi-a dat mie redacția acum vreo trei zile un telefon să mă întrebe dacă pe fruntașa noastră o cheamă așa. Dar eu am crezut că-i vorba despre... Na, ca să vezi! *(Repede, către Romeo)* Nici nu știi ce-o să se mai bucure puștanca.

ROMEO *(înghițind în sec)*: „Puștanca“, asta ? *(Arată cu degetul fotografia.)*

DIRECTORUL *(parcă neauzindu-l)*: Nici n-ar fi crezut ea să aibă așa o surpriză.

ROMEO *(ridică din sprîncene, apoi rînjește în chip de zîmbet)*: Mdaa... *(Schimbînd vorba.)* E... fruntașă ?

DIRECTORUL *(puțin ofensat)*: Dumneata ce zici ? 300 de metri peste plan, economii mari, calitate. Hî ? Ce părere ai ?

ROMEO *(prins cu ușa)*: Foarte bună.

DIRECTORUL *(încîntat, privind din nou fotografia)*: Bună poză! Exact ca în realitate. Cu surîsul ăsta naiv...

ROMEO *(rînjind)*: Daa, foarte naiv.

DIRECTORUL *(repede)*: Îți iau revista!

ROMEO *(trezindu-se)*: S-o confiscați ?

DIRECTORUL *(crezînd că glumește)*: Îți dau alta în loc. Vreau s-o dau să fie afișată pe panoul de onoare din stradă. Mulțumesc. *(Ia revista și iese încîntat și grăbit pe ușa din fund.)*

SCENA 23

ROMEO, apoi ELENA I

ROMEO *(răsuflînd ușurat)*: Bine că-i fruntașă! *(După o pauză.)* Dacă mi-o mai spune cineva că nu este, să

vezi ce-i fac! *(Pe ușa din fund intră repede Elena I.)*

ELENA I: Nu-i aici tovarășul director?

ROMEO: E la poartă.

ELENA I: Cu revista?

ROMEO: Da. *(Repede.)* Spune-mi, te rog: poza de pe copertă e... valabilă? Tovarășa Aioanei este fruntașă pe fabrică?

ELENA I: Bineînțeles că este... *(După o pauză.)* Numai că ea e copilăroasă și... *(Dă din cap, apoi repede.)* Dar nu-i strică o lecție.

ROMEO *(către sine)*: Nici două...

ELENA I *(n-a auzit ce-a spus)*: Cum?

ROMEO *(încurcat)*: Nimic. Vă mulțumesc. Îmi pare bine de cunoștință.

ELENA I: Asemenea. *(Îi dă mîna.)* Aioanei. *(Zîmbește și iese pe aceeași ușă.)*

ROMEO *(buimac, rămas cu mîna întinsă)*: Aioanei? *(După o pauză.)* S-a zăpăcit și asta... *(După o altă pauză.)* Sau... o fi vreun tic nervos?

SCENA 24

ROMEO, IRINA, VARVARA

(Pe ușa din dreapta intră repede Irina și Varvara.)

IRINA *(repede)*: Unde e revista?

ROMEO *(fără s-o privească)*: La director.

IRINA: Și directorul?

ROMEO: La poartă. *(Repede.)* Dar nu trebuie să fii supărată c-a apărut, pentru că directorul mi-a spus...

IRINA *(uimită și jignită)*: Să fiu supărată? *(Se uită la Varvara, cerîndu-i parcă asistență în fața unei asemenea ofense.)*

ROMEO *(dînd din mînă)*: Adică, să crezi că-i o nenorocire c-a apărut...

IRINA *(enervată)*: Dar cum am să cred așa ceva? *(Romeo clipește zăpăcit; Irina urmează furioasă.)* Matale mă jignești. *(Repede.)* Ești mai rău ca Pigulete.

ROMEO *(ieșit din fire)*: Te rog să nu mă compari pe mine cu... *(Se oprește la timp.)*

IRINA *(disprețuitor, către Varvara)*: Hai, Varvara! *(Iese repede pe ușa din dreapta, lăsînd-o deschisă.)*

SCENA 25

ROMEO, VARVARA

VARVARA *(către ușa deschisă)*: Vin acuș! *(Se apropie iute de Romeo, mustrîndu-l ca pe un copilaș.)* Se poate s-o jignești așa?

ROMEO *(enervat)*: N-am jignit-o deloc!

VARVARA: Ba da. Adică cum, crezi că ea ar putea să fie... geloasă?

ROMEO *(nedumerit)*: Geloasă? *(Ca să-l lase în pace.)* Nu i-am dat nici un motiv de gelozie. *(Repede, bravînd.)* Și nici eu nu sînt... gelos. *(Dă din mînă.)*

VARVARA: Asta-i rău. *(Visătoare.)* Mie-mi plac bărbații geloși...

ROMEO *(agasat)*: Da' cine ești dumneata?

VARVARA *(ofensată)*: Eu? *(Conștientă de importanța ei.)* Eu sînt Varvara Curechianu, prietena ei cea mai bună. *(Ca o bătrînă care l-a ținut, cînd era mic, în brațe.)* Mi-a povestit de matale, de la început... Mi-a spus că ai venit și că i-ai adus flori. *(Visătoare.)* Ce romantic!

ROMEO *(retrăgîndu-se încet)*: Mda... Foarte romantic...

VARVARA *(îi face o revelație și-i dă o idee)*: Știți că deseară este lună? *(Romeo o privește lung; ea urmează.)* După serbare și reuniune, puteți să faceți o... nocturnă prin parc...

ROMEO *(exasperat)*: Cred că... te-așteaptă prietena dumitale. *(Arată spre ușa deschisă.)*

VARVARA: Hiii, ai dreptate, la revedere... *(Înainte de a ieși pe ușa din dreapta.)* Și poartă-te drăguț cu ea. Așa fată bună și serioasă nu mai găsești, să știi! *(Iese.)*

ROMEO: Altă zăpăcită!

SCENA 26

ROMEO, ELENA II, apoi PIGULEȚE și ANTAL

(Romeo răsuflă obosit, își șterge fața transpirată, dă să se așeze pe un fotoliu; în acest moment însă, pe ușa din fund intră Elena II.)

ROMEO *(ridicîndu-se încet)*: De ce-ai venit iar? Nu te duci la poartă?

ELENA II *(nedumerită)*: Ce-i la poartă?

ROMEO *(enervat de nesfîrșitul ei „teatru", vrea s-o repeadă; se stăpînește* *însă şi cu calm prefăcut)*: Vă afişează poza la panoul de onoare...

ELENA II *(speriată)*: Nu se poate! *(Dă să iasă pe uşa din fund.)*

ROMEO *(în culmea nervilor, tăindu-i calea, aşezîndu-se în faţa uşii)*: Ia stai odată locului şi nu te mai juca atît!

ELENA II: Nu se poate! Dă-mi voie să ies! E nenorocire!

ROMEO: Iar e „nenorocire"?

ELENA II *(cu reproş)*: După ce încurci lucrurile în halul ăsta.

ROMEO: Eu le încurc?

ELENA II: Dac'ai ştiut, de ce mi-ai dat poza pe copertă?

ROMEO: N-am dat-o eu, dar a apărut... *(în acest moment, pe uşa din dreapta apare Pigulete)* pentru că eşti fruntaşa fabricii...

PIGULETE *(din spate)*: Fals! *(Elena II pleacă capul.)*

ROMEO *(către Pigulete)*: Iar?

PIGULETE: Încontinuu şi pentru totdeauna! *(Pe uşa din dreapta intră Antal; Pigulete conchide declamator)* Dînsa *(arată spre Elena II)* nu este fruntaşa Elena Aioanei!

ANTAL *(intervenind spre a ajuta la descurcarea lucrurilor)*: Nu, nu este...

PIGULETE *(către Romeo)*: Poftim! *(Către Elena II)* Hai în birou la tovarăşul director.

ROMEO: E la poartă. Se afişează coperta revistei, la panoul de onoare...

PIGULETE: Şi s-a dus s-o dea jos? Brava! *(Repede către Elena II)* Hai şi mata la faţa locului. *(Ies amîndoi — Elena foarte amărîtă — pe uşa din fund.)*

SCENA 27

ROMEO, ANTAL, IRINA

ANTAL: Nici vorbă că dînsa nu este fruntaşa Elena Aioanei... Aţi confundat-o dumneavoastră. De altfel, am făcut şi o gafă. Am întrebat-o adineauri de băieţel şi *(ridică din umeri)* mi-a spus că n-are nici un copil.

ROMEO: Vezi-ţi de treabă, tovarăşe, că l-am văzut eu. Îmi pare rău. *(Irina bagă capul pe uşa din fund.)*

IRINA *(uitîndu-se prin încăpere)*: Unde umblă şi Pigulete ăsta! *(Romeo şi Antal se uită zăpăciţi unul la altul, de parcă au văzut o arătare.)*

ROMEO *(către Irina, ca la planton)*: Stai!

IRINA: Ce s-a întîmplat? *(Intră, neînchizînd însă uşa.)*

ROMEO *(apropiindu-se de ea)*: Grigoraş e sau nu al dumitale?

IRINA *(nedumerită)*: E-al meu.

ROMEO *(către Antal)*: Vezi?

ANTAL *(către Romeo)*: Pardon! *(Către Irina, apropiindu-se de ea.)* Dar eşti, sau nu eşti fruntaşa Elena Aioanei?

IRINA *(alintîndu-se, persiflîndu-l pe Pigulete)*: „Scriptic"... da. *(Zîmbeşte drăguţ şi iese.)*

SCENA 28

ROMEO, ANTAL, ELENA I

(Cei doi se uită unul la altul, apoi fiecare se uită în altă parte şi, ca la o comandă neauzită, se aşază deodată pe cîte un fotoliu; dar nici nu s-au aşezat bine şi, pe uşa din dreapta, apare Elena I.)

ANTAL *(tresare, se ridică brusc, înaintează către fată, vorbeşte grav, rar şi apăsat)*: Nu eşti dumneata fruntaşa Elena Aioanei? *(Se ridică şi Romeo.)*

ELENA I *(cu firesc)*: Ba da.

ANTAL *(către Romeo)*: Vezi?

ROMEO *(către Antal)*: Un moment! *(Către Elena I)* Spuneţi, vă rog, n-aveţi copil?

ELENA I: Nu...

ROMEO *(buimac)*: Poate... nescriptic?

ELENA I: Nu.

ROMEO *(la capătul puterilor)*: Atunci, cine este blonda? *(În acest moment, uşa din fund se deschide şi intră directorul, Elena II, Catinca, Varvara, Paula Dragomir şi cîteva ţesătoare.)*

SCENA 29

Toţi, în afară de IRINA şi DINU

DIRECTORUL *(către toţi, ca şi cum ar răspunde la replica lui Romeo)*: Vi-o prezint... *(arată spre Elena II)* pe fruntaşa Elena Aioanei! *(Grupul de ţesătoare aplaudă; Elena II e fericită.)*

ROMEO *(şoptit, cu satisfacţie, către Antal)*: Vezi?

DIRECTORUL *(către toţi)*: În cinstea lui 7 Noiembrie a dat cea mai mare producţie pe fabrică şi a făcut cele mai mari economii.

PIGULETE *(clocotind de venin)*: Just, tovarăşe director, dar... probabil că n-aţi înţeles.

DIRECTORUL *(retezat)*: Am înţeles tot şi ştiu tot de la început... *(Pigulete se dezumflă, rămîne cu mîna agăţată prin aer; directorul continuă.)* În felul acesta, tovarăşa Elena Aioanei a depăşit cea mai mare realizare, obţinută de fruntaşa fabricii noastre *(arată spre Elena I)*... tovarăşa Elena Aioanei *(Romeo şi Antal fac ochii mari.)*

ANTAL *(după cîteva clipe, şoptit, către Romeo)*: Vezi?

PIGULETE *(către director)*: Just, tovarăşe director, dar probabil că n-aţi înţeles bine povestea cu şorţurile schimbate.

DIRECTORUL *(stăpînit, dar categoric)*: N-a existat nici un şorţ schimbat! *(Elena II jubilează.)*

PIGULETE *(nu se lasă)*: Dar eu personal am auzit povestea...

DIRECTORUL: Mda. *(Se uită cu coada ochiului la Elena II, care stă acum cu capul plecat; apoi către Pigulete)* Povestea cu şorţurile schimbate a fost o... *(Elena II aşteaptă încordată; Directorul urmează)* farsă a tovarăşei Elena pentru cei care ascultă pe la uşi. *(Elena II răsuflă uşurată, faţa i se luminează; Pigulete se dezumflă definitiv; după o pauză, Directorul reia.)* Să sperăm că, odată devenită fruntaşă, Elena Aioanei va rămîne în frunte.

ELENA II *(emoţionată, cu glasul tremurat)*: Mă angajez ca niciodată să nu dau înapoi. Dimpotrivă! Am să merg tot înainte! *(Toată lumea, în afară de Pigulete, aplaudă; Directorul ia florile de pe masă; de fapt sînt trei buchete; dă unul Elenei I, altul Elenei II şi rămîne cu al treilea.)*

DIRECTORUL *(ridicînd buchetul)*: Dar Irina unde e?

CATINCA: La căminul copiilor. *(Pe uşa din dreapta intră Îngrijitoarea de la cămin.)*

ÎNGRIJITOAREA DE LA CĂMIN *(către toată lumea)*: Poftiţi la serbarea copiilor! *(Iese pe aceeaşi uşă.)*

DIRECTORUL *(către toţi)*: Haideţi la „juniori"! *(Văzîndu-l pe Pigulete dărîmat.)* Ce-i cu dumneata? Nu te bucuri că avem o nouă fruntaşă?

PIGULETE: Cum să nu, tovarăşe director, dar...

CATINCA *(din spate)*: „Din păcate"...

PIGULETE *(repede)*: Exact! Din păcate s-a dus cu tradiţia fabricii...

DIRECTORUL *(simulînd îngrijorarea)*: Cum asta?

PIGULETE *(vag înviorat)*: Iaca bine. Cînd făceam raportul, arătam şi noi — nu? — că... *(parcă i s-a dat oxigen)* „Din păcate, brigada I-a e trasă înapoi de tovarăşa". *(Se opreşte, se dezumflă.)*

DIRECTORUL: Şi-acum?

PIGULETE: Ei, acum... *(Dă din cap cu nostalgie.)*

DIRECTORUL: Creăm altă tradiţie, tovarăşe Pigulete!

PIGULETE *(ia poziţie de drepţi, scoate creionul şi carnetul din buzunar)*: Creăm, tovarăşe director! Daţi dispoziţie! Un moment. Să pun titlul. *(Scrie.)* Vra să zică... „Noua tradiţie a fabricii..." Un moment, să pun şi data... 6 noiembrie o mie nouă sute şaizeci şi... *(Uitîndu-se la director.)* Poftiţi!

DIRECTORUL *(răspunzînd aşteptării generale)*: Scrie aşa! *(Cu convingere.)* Toate ţesătoarele, la nivelul fruntaşelor!

PIGULETE: Just! *(Scrie; deodată se opreşte.)* Cum aţi zis? La nivelul... *(Arată cu mîna în sus.)* Păi, dacă toată lumea e... *(mişcă mîna prin aer)* atunci, ce facem cu... „Din păcate"?

DIRECTORUL: Îl desfiinţăm! *(Către ţesătoare.)* De acord?

ŢESĂTOARELE: Da! De acord! Aşa!

DIRECTORUL *(vesel)*: Haidem la serbare! *(Ies cu toţii pe uşa din dreapta; în urma lor, abătut, iese Pigulete.)*

PIGULETE *(către sine, înainte de a ieşi)*: Mai fă, Pigulete, rapoarte. *(Cu dispreţ, cu ciudă, către Elena II, care a rămas în scenă, împreună cu Romeo.)* Numai fruntaşi! *(Cei doi rămaşi în scenă rîd cu poftă, dar deodată, întîlnindu-şi privirile şi trezindu-se la... realitate, devin serioşi, întorc capetele.)*

SCENA 30

ELENA II, ROMEO, VOPSITORUL

ROMEO *(după un timp, tuşind uşor)*: Aşadar, eşti totuşi fruntaşa fabricii...

ELENA II: Daa...

ROMEO *(luîndu-şi din nou servieta)*: Bravo dumitale...

ELENA II: De ce-mi spui „dumneata"?

ROMEO : Dar cum ai vrea să-ți spun ?

ELENA II *(jenată)* : „Tu“, ca la Eforie.

ROMEO : Eforie a fost odată... *(După o pauză.)* Mai bine, du-te la cămin. Se cuvine să fii acolo cînd spune poezia, băiețelul dumitale...

ELENA II : Care băiețel ?

ROMEO *(cu calm prefăcut)* : Copilul dumitale.

ELENA II : Dar, eu n-am copil...

ROMEO *(obosit)* : Iar începi ?

ELENA II : Ce ?

ROMEO *(furios, repede)* : Ești sau nu Elena Aioanei ?

ELENA II : *(speriată)* : Da !

ROMEO *(același joc)* : Fruntașa Elena Aioanei, nescriptică — nenimic ?

ELENA II : Da !

ROMEO : Te-am cunoscut sau nu la Eforie ?

ELENA II : Da !

ROMEO *(foarte repede)* : Și ai un copil ! *(O privește țintă.)*

ELENA II : Nu !

ROMEO *(suspectîndu-i reacția)* : Pe Grigoraș !

ELENA II *(dumirită)* : Aaaaa...

ROMEO *(ironic)* : În sfîrșit...

ELENA II : E al sorei mele.

ROMEO : Și-ți zice dumitale „mămico“ ?

ELENA II : Nu, maică-si... Dar probabil că ne-ai confundat. Sîntem gemene și semănăm perfect. *(Zîmbește nevinovat ; Romeo încremenește ; se gîndește, zîmbește, se încruntă, iar zîmbește, se așază, covîrșit, pe fotoliu.)*

ROMEO *(într-un tîrziu, bănuitor)* : Și de ce te căuta maistrul din Timișoara ?

ELENA II : Pe mine ? Nu. Pe Elena Aioanei, cealaltă...

ROMEO *(se luminează la față, apoi iar bănuitor)* : Dar blondul cu... florile ?

ELENA II : Pe mine ? Aaa, o căuta pe geamăna. I-am văzut împreună prin curte.

ROMEO *(luminîndu-se)* : Deci, nu te căuta nimeni ?

ELENA II : Nu !

ROMEO : Și tu, tu nu așteptai pe nimeni ?

ELENA II : *(jucîndu-se)* : Ba da.

ROMEO : Pe cine ?

ELENA II : Pe tine...

(Romeo se ridică, se apropie de ea ; debut de scenă lirică, violent întrerupt de sunetul telefonului.)

ROMEO *(afectînd exasperarea, se îndreaptă spre telefon)* : Da, T.A.P.L.-ule... *(Îi face semn Elenei să vină lîngă el ; ea se apropie, el îi ia mîna, se uită în ochii ei și, prins de vraja ochilor albaștri, „tranșează“ cu T.A.P.L.-ul.)* Ihî... V-a venit marfă... Daa... *(Trezindu-se o clipă din visare.)* Ce să ne trimiteți ? *(O clipă încurcat, apoi repede, ca din grădină proprie.)* Trimiteți de toate ! Și trandafiri, și crizanteme...

VOPSITORUL *(de-afară, „atacînd“ o melodie modernă acum cîțiva ani)...* *„Roze și garoafee... în parfumul lor...“*

SCENA 31

ACEIAȘI, VARVARA

(Pe ușa din dreapta intră repede Varvara ; ține în brațe un imens ghiveci cu cactus.)

VARVARA *(ca o mitralieră, către Romeo)* : Vai, te rog să mă ierți, dar te-am luat drept altcineva. *(Cu același debit, către amîndoi.)* Ne-a zăpăcit Pigulete pe toți, cu povestea cu șorțurile schimbate... *(Către Romeo.)* Nici nu știi ce încurcături au fost aici.

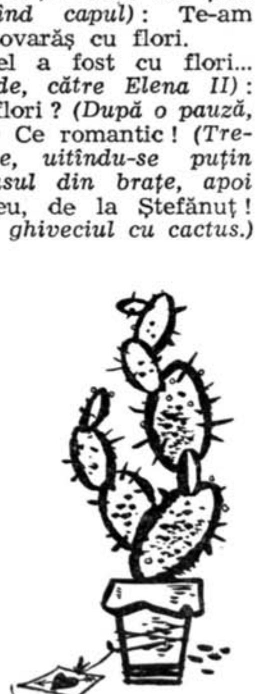
ROMEO *(cu „regret“)* : Mda. Nu știu.

VARVARA *(plecînd capul)* : Te-am luat drept un tovarăș cu flori.

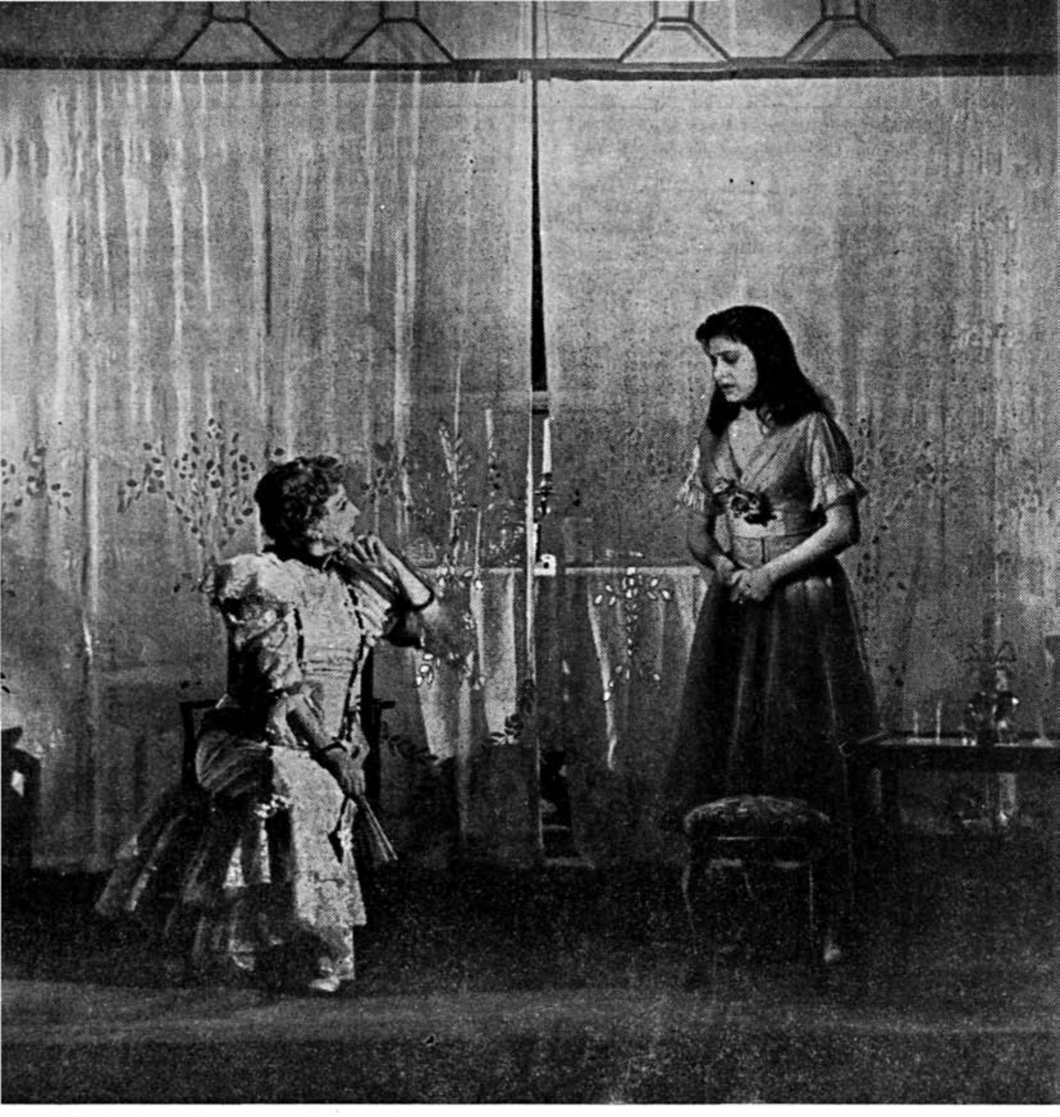
ELENA II : Și el a fost cu flori...

VARVARA *(repede, către Elena II)* : Și tu ai primit flori ? *(După o pauză, închizînd ochii.)* Ce romantic ! *(Trezindu-se repede, uitîndu-se puțin jenată la cactusul din brațe, apoi cu curaj.)* Și eu, de la Ștefănuț ! *(Întinde mîndră ghiveciul cu cactus.)* Iacătă !

CORTINA



ILUSTRAȚII DE VAL MUNTEANU



TEATRUL MUNICIPAL

Sus : **Scenă din „Menajeria de sticlă" de Tennessee Williams.**
În fotografie : Lucia Sturdza Bulandra (Amanda) şi Lucia Mara (Laura).

În pagina din dreapta : **Scenă din „Un strugure în soare" de Lorraine Hansberry. În fotografie : Beate Fredanov (Mama) şi Victor Rebengiuc (Walter).**

Acad. Victor Eftimiu

Caiet de regie

La început a fost autorul-actor-regizor și director: vezi Eschil, Sofocle, Shakespeare și Molière.

Pe urmă, atribuțiile s-au împărțit. Evoluția teatrului, poate lipsa unor personalități excepționale au pus capăt acestui cumul. Autorul a mai fost uneori propriul său interpret, sau regizor, sau conducător de trupă. Iată și actorul-regizor. Dar n-a mai fost nimeni, în același timp, director, regizor, actor și autor, ca nemuritorii părinți ai teatrului, cei patru corifei ai dramaturgiei universale, mai sus citați.

Cînd, la sfîrșitul ultimului deceniu al veacului trecut, Konstantin Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au pus temeliile Teatrului de Artă din Moscova, o falangă de mari actori din Apus, înconjurați de trupe mediocre, cutreierau planeta, într-un cor de osanale ale căror ecouri le-am cunoscut și noi, pe vremuri, pe malurile gîrlei cu apă dulce.

În Italia, urmînd lui Salvini și lui Rossi, iată-i pontificînd pe Ermete Novelli, pe Ermete Zacconi, pe de Sanctis și pe Eleonora Duse; în Franța, pe Mounet-Sully, Coquelin și Sarah Bernhardt. Alături de ei, corifei din alte țări, stele de mărimea a doua și a treia, urmînd exemplul iluștrilor tragedieni latini, duceau la paroxism vedetismul, adică arta de a se pune în valoare personal, cu nesocotirea ansamblului, a detaliilor de regie și — ce este mai grav — cu disprețul textului, pe care-l ciunteau sau îl modificau după bunul lor plac.

„Capocomico" la italieni, „chef d'emploi" la francezi, acești actori-primi purtau costume fastuoase, chiar dacă nu înfățișau împărați sau dogi; se plantau în mijlocul scenei pline de lumină, țineau pe parteneri în umbră, transformînd piesa într-un monolog, textul poetului într-un simplu pretext, ca să-și evidențieze darurile actoricești, incontestabile, desigur, dar care nu înseamnă finalitatea supremă a poeziei dramatice.

Jucînd pe Regele Lear, cutare actor celebru lăsa cortina cînd își termina el tirada, suprimînd scenele în care vorbeau alții. Jucînd pe Othello, același „capocomico" își însușea paragrafele lui Iago și le adăuga maurului, adică lui însuși.

Această lipsă de respect pentru opera marilor dramaturgi, neglijența cu care șefii de trupă își alcătuiau ansamblul, sărăcia de decoruri și de atmosferă în care evoluau au dus la reacția firească a oamenilor de teatru al căror ideal de artă era ceva mai înalt decît demonstrațiile personale actoricești.

Konstantin Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au înscris, în codul lor artistic, antivedetismul, integrarea, confundarea individului în ansamblu și redarea cît mai fidelă a gîndului poetului, înfăptuirea totală, prin joc, decoruri, costume, lumini și sunete, a întregii opere dramatice.

Pentru realizarea acestor nobile deziderate, le trebuia și localul adevărat, prevăzut cu toate instalațiile scenice, pe un spațiu generos, cu foaiere, ateliere și cabine confortabile.

Arhitectura italiană a mai tuturor teatrelor europene era pusă în slujba desfătării publicului, făcut din protipendada, din burghezia înstărită, cu veleități aristocratice. Săli somptuoase, cu gigantice candelabre, cu căptușeli de catifea roșie, cu aur mult pe coloane și pe stucării, cu picturi alegorice pe plafoane și pe cortină, erau menite să încînte pe spectatori, în antractele, uneori mai lungi decît actul însuși. În lojile capitonate cu purpură, în lumina bogată a policandrelor, doamnele își valorificau toaletele, etolele și bijuteriile. Spectacolul era în sală, nu pe scenă. Orchestra executa languroase arii la modă, cavatine, valsuri și potpuriuri, domni și doamne își făceau vizite în loji, se tratau cu cofeturi, își admirau rochiile și tăietura fracului, discutau ultimele evenimente și, mai ales, ultimele cancanuri, în vreme ce dincolo de cortină, pe o scenă uitată de Dumnezeu, în cabine înguste, prost luminate, în foaiere prăfuite și igrasioase, actorii își lipeau bărbile de cîlț și tremurau de frig și de emoție, așteptînd să le vină rîndul ca să facă frumos la boieri și la cucoane.

Cu totul alte criterii au prezidat la construirea Teatrului de Artă din Moscova și, după exemplul său, a noilor teatre care începeau să se ridice în țările europene.

Decorațiile inutile erau suprimate.

Tonuri neutre pe ziduri, pe tavane, pe cortină.

Ochiul spectatorului nu trebuia obosit cu ornamentații colorate violent. Atenția omului din stal trebuia păstrată pentru ceea ce urma să se desfășoare pe scenă, nu în contemplarea snobilor, veniți mai mult ca să fie văzuți, decît ca să vadă. Deci, mai puține lumini orbitoare, mai puține vedete în loji și-n fotolii.

Sala trebuie să fie anonimă : toată feeria va fi concentrată acolo, în lumina rampei, toată atenția se va încorda în jurul personajelor care înfățișează gîndul poetului creator. Vraja scenei, nu a sălii. Strălucirea *întregului spectacol*, nu numai a celebrei tragediene sau a marelui comedian.

Această revoluție a lui Stanislavski s-a propagat și în bătrînele cetăți europene, și-atunci, iată primatul regizorului, adică al omului inteligent, cult, care consideră opera dramatică sub alt aspect decît al rolului mai mult sau mai puțin gras, pe care „les chefs d'emploi" îl îngrășau cu spicuiri din alte roluri.

Se vestea o muncă nouă în slujba gîndului creator. Prepararea unui spectacol ținea luni întregi, dacă nu ani. Animatorul care trebuia să dea viață operei dramatice studia textul pînă în cele mai mici amănunte, îl citea și-l recitea, se pătrundea de psihologia fiecărui personaj, confrunta epoca și peisajul geografic, costumul, arhitectura vremii. El nota pe un caiet, care devenea mai voluminos decît textul însuși, fiecare trecere, fiecare atitudine a protagoniștilor sau a grupurilor de figurație, dacă nu indica, individual, mișcarea și aspectul fizic al fiecărui figurant. Pe planșe colorate potrivea zonele de lumină și de obscur, fixa locul ușilor, al ferestrelor, al mobilelor și organiza zgomotele dinăuntrul și dinafara scenei. Grimele și perucile erau și ele studiate și coordonate.

Textului inițial, el îi adăuga pauze, tăceri, expresii de fizionomie, pe care autorul, de cele mai multe ori, nici nu le bănuise. Regizorul recrea, cu material uman și tehnic, viziunea uneori abia schițată a poetului dramatic. Lucrări prăfuite reînviau prin arta animatorului. Asemenea unui șef de orchestră, care, prin bagheta-i fermecată, dă noi valori, un tempo tineresc simfoniei aparent îmbătrînite, așa, sub mîna iscusită a regizorului, prindeau viață făpturi și conflicte lăsate-n adormire, se colorau pagini șterse, înviau peisaje împăienjenite. Drame și comedii celebre, reconsiderate, stîrneau un interes nou, prin felul cum erau văzute și redate de colectivul artistic.

Un caiet de regie al lui Stanislavski reprezintă o admirabilă demonstrație de artă scenică, o creație personală ; după cum, în fiecare autor dramatic se ascunde un actor nerealizat, tot așa, fiecare regizor reprezintă un dramaturg care n-a putut să scrie și-și folosește fantezia în completarea dramei altora, într-o versiune acompaniatoare, vizuală și auditivă, împletită cu opera inițială, cu gîndul scris al poetului.

Mari regizori au existat — într-un fel — totdeauna, desigur. Tragediile lui Eschil nu se jucau singure. Cineva, dacă nu autorul însuși, organiza toate acele cortegii triumfale, dansul torțelor, năvălirile furiilor, procesiunile în onoarea divinităților și aparițiile în văzduh, pe mașinării pe cît de rudimentare, pe atît de complicate, ale eroilor întorși din Hades.

În evul mediu, înscenările de misterii în fața catedralelor cereau mari desfășurări de mase, sute de personaje, distribuite în trei etaje : în paradis, pe pămînt și-n infern.

Directorul trupei, numit „protocolul", trebuie să fi avut el însuși geniul improvizator, conducerea supremă a administrației unui text colosal de lung. Iată o funcție care nu era o sinecură.

Dar primatul regizorului s-a vădit abia în vremile moderne, la sfîrşitul veacului trecut, la începutul secolului nostru.

Inamicul public nr. 1, actorul-vedetă, fiind neutralizat, ostracizat, a apărut pe nesimţite o nouă primejdie: vedetismul pictorului-decorator, al costumierului, al regizorului însuşi. Mai ales, al regizorului.

În vreme ce se cerea interpretului o totală despersonalizare în profitul ansamblului, ochii începeau să fie uluiţi de bogăţia decorurilor, de strălucirea costumelor. Nume de scenografi înlocuiesc numele actorului-prim. Atenţia spectatorilor e captată de arta comentatorilor plastici ai textului, şi textul începe să fie înăbuşit de accesoriile scenice.

Abuzurile au culminat după primul război mondial, pe vremea „expresionismului", care transforma, standardiza toate repertoriile, indiferent de familia din care făcea parte lucrarea. Începea confuzia. Confuzia trebuie lămurită.

Fiecare piesă de teatru îşi are stilul ei. Dacă autori ca Strindberg şi imitatorii săi din lumea germanică se puteau încadra în formulele exasperate ale expresionismului, dacă însuşi Shakespeare, în anumite opere, poate fi trecut prin viziunea unui regizor exagerat-original, anumite opere, tragedii antice, drame romantice, comedii realiste se refuză unei astfel de interpretări.

Nu poţi juca la fel pe Victor Hugo şi pe Anton Cehov. A pune personaje moderne, scoase din viaţa reală, să declame ca Hernani sau ca Don Ruy Gomez de Sylva este o greşeală egală cu interpretarea unui act romantic cu mijloacele discrete ale actorului realist, în tonalitatea veridică, intimistă.

Nu vei juca *Edipos*, *Cidul* sau *Burgravii* în semitonuri, şi nici *Unchiul Vanea* cu surle şi trompete.

Altfel a înfăţişat Stanislavski pe Othello, şi altfel — personajele lui Cehov.

Anumite piese cer concentrări lăuntrice, un debit firesc, un joc calm, cumpănit; altele pretind interpreţilor un suflu eroic, febrilitate, avînt.

Marea artă a regizorului constă în a crea stilul în care trebuie redat un anumit gen de teatru, a-l încadra în acel stil, a-l duce pînă la capăt, în spiritul autorului.

Altfel joci *Puterea întunericului*, altfel o dramă de Ibsen, altfel *Regele Lear*. Mi-a fost dat, totuşi, să văd un Rege Lear cu părul scurt, fără mustăţi şi fără barbă, care-şi debita rolul cu placiditatea unui tată burghez din cea mai recentă operă realistă. Tragedia lui Shakespeare pierise; tendinţa de a o moderniza ucisese spiritul piesei.

Tot aşa, am văzut la Comedia Franceză un *Ruy Blas* jucat cu mijloace moderne. Asemenea Albatrosului lui Baudelaire, versul lui Victor Hugo se tîra lamentabil pe pămînt, fiindcă aripile lui mari îl împiedicau să meargă.

***

Vedetismului actoricesc i-a urmat vedetismul regizoral. Personalităţi marcante sau simpli veleitari, maeştri ai artei punerii-în-scenă, sau imitatori de-ai lor, neofiţi care exagerează totdeauna, dornici de succese personale, dar fără geniul care taie brazdă personală, luau, încetul cu încetul, locul capocomicului detronat.

Pentru unii regizori, textul devenea un pretext ca să-şi valorifice unele formule, de cele mai multe ori străine de intenţiile autorului.

Despotismul regizorului bătea din plin.

Transformaţi în manechine, actorii se simţeau demobilizaţi. Ei nu-şi puteau valorifica darurile care îi îndemnaseră să îmbrăţişeze această carieră. Jucau mecanic, fără nici o transfigurare, numai ca să-şi îndeplinească funcţiunea.

Unii regizori mergeau şi mai departe.

Asemenea şefului de trupă, a capocomicului de odinioară, au început să mutileze şi ei textul, să-l schimbe, să-i adauge replici menite să justifice anumite intercalări de dansuri, dueluri, mişcări de mase, efecte de lumină şi de sunete.

Trebuia subliniată, cu orice chip, virtuozitatea girantului, a celui ce-a organizat spectacolul. Mereu pe primul plan.

Cînd, după o vastă experienţă, în care a încercat toate repertoriile — trecînd de la drama şi satira naţională (*Ţarul Feodor* al lui Alexei Tolstoi şi comediile lui Gogol), de la sumbra *Putere a întunericului* a lui Tolstoi, la întraripata feerie a lui Maeterlinck *Pasărea albastră*, care se joacă şi azi la Moscova, în înscenarea de acum cincizeci de ani ; de la fanteziile truculente ale lui Shakespeare, de la tragediile sale întunecate, la teatrul naturalist al lui Hauptmann şi la comediile atît de umane ale lui Cehov ; de la *Antigona* lui Sofocle, pînă la farsele lui Molière —, Stanislavski a proclamat respectul textului şi reîntoarcerea la actor, la scîndurile nude ale scenei, pe care urmează să le mobilizeze numai inspiraţia poetului şi puterea de emotivitate a interpretului ; cînd a cerut un teatru dezbărat de adaosurile, încărcăturile, abuzurile directorului de scenă, Stanislavski reacţiona împotriva acelui egocentrism, practicat de anumiţi regizori, se ridica, cum se şi cuvenea unui adevărat maestru al regiei, împotriva scamatoriei care înlocuia un vedetism cu altul.

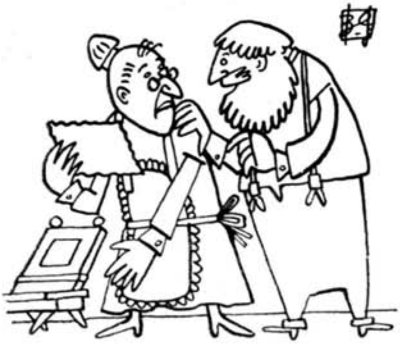
•••

Cei ce iubesc cu patimă teatrul şi doresc să-l vadă progresînd, apropiindu-se de perfecţiune, sînt datori să vegheze la puritatea lui artistică.

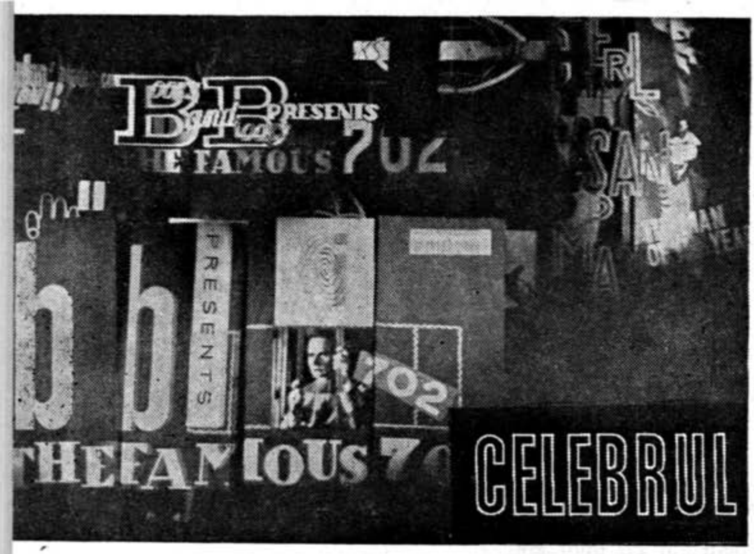
Să veghem ca actorii şi decoratorii, regizorii şi costumierii păstrîndu-şi personalitatea, libertatea imaginaţiei şi temperamentului, să nu-şi depăşească propriul lor domeniu : să-şi armonizeze eforturile în slujba acelei minunate simfonii care este opera dramatică, să colaboreze cu lealitate, fără gîndul de a lua unul locul celuilalt, de a-şi pune în umbră colaboratorii, aşa cum făceau, pe vremuri, capocomicii, aceşti paladini ai teatrului de unul singur.

Iar fiecare regizor să înveţe că nu originalitatea cu orice preţ, extravaganţa artificiilor scenice, este adevărata artă a animatorului teatral, ci redarea onestă a textului, punerea în valoare a cuvîntului, gîndul autorului.

Inovaţiile sînt foarte interesante, dar cu o condiţie : să nu ne supere prin ostentaţie, să nu se învechească prin repetire.



— Uite, Grigore, ne trimite băiatul o ilustrată de la băi.
— Trebuie să-ţi schimbi dioptriile, babo ! E o fotografie a ultimului decor pe care l-a făcut...



Decor din actul II

CELEBRUL 702

PE SCENA TEATRULUI DE COMEDIE*

DE LA TEXT LA SPECTACOL

Unul din cele mai instructive și mai pasionante capitole ale teatrului se intercalează între acceptarea unei piese și prima ei reprezentare. Atmosfera de febră, de emoție, în care nădejdea înfiorată alternează cu momente de nesiguranță și teamă, climatul de creație în comun, de confruntare a opiniilor, de sugestii, satisfacția celor dintîi reușite, toate acestea sînt pur și simplu captivante. Este desigur o bucurie să asiști la premiera unui spectacol, dar poate că nu e de disprețuit nici bucuria de a descoperi — odată cu regizorul și interpreții — culisele unei opere, de a forța marile și micile ei secrete, de a deschide cu chei potrivite porțile ei închise, dezlegîndu-i esența și recunoscînd în stare primă materialele și uneltele folosite. Această încercare de intimitate, de apropiere și de cunoaștere a unei lucrări dramatice, se arată cu atît mai utilă cînd se aplică asupra unei piese originale. Asistînd zi de zi la repetițiile unei piese, sesizezi mai bine ca oricînd că un spectacol de teatru e făcut din nenumărate resurse de talent, de energie, de inventivitate și de inteligență, îngemănate într-un tot. Sînt convingeri ce ne-au fost întărite urmărind repetițiile piesei lui Al. Mirodan: *Celebrul 702*. Cunoșteam textul din revista „Teatrul", avusesem prilejul să ne spunem pe larg părerea despre virtuțile lui în paginile aceleiași reviste. Asistînd la pregătirea spectacolului, am putut reconstitui încă o dată, dar din perspectiva artiștilor, sensurile comediei.

***

Celebrul 702 a fost primit de colectivul Teatrului de Comedie, așa cum și drept era, cu o reală prețuire. El a văzut în această piesă o satiră drastică la adresa „modului de viață american". În adevăr, soarta lui Cheryl Sandman, silit să ascundă sub trăsăturile unui vagabond declasat germenele ilustru al unui om deosebit și al unui scriitor, comedia amară a existenței lui, desfășurată la „doi pași de scaunul electric", prinsă în urzeala unor sălbatice interese, vîndută și revîndută de-a lungul unor „negocieri" foarte specifice societății americane, reprezintă o virulentă pagină de pamflet. Regizorul, pictorul și actorii au primit lucrarea *Celebrul 702* cu afecțiune și au judecat-o cu discernămînt, căutînd să-i valorifice însușirile, deciși să nu scape nici un resort și nici un detaliu din acelea care ar fi putut să întărească sensurile piesei. Cînd comedia a fost citită întîia dată interpreților, de către Radu Beligan, ea a fost ascultată cu o încordare vie, punctată de repetate explozii de rîs și care exprimau cum nu se poate mai bine calda lor adeziune. Lor le-au urmat prompt o seamă de întrebări timide sau fățișe, sub care se ascundea cea mai legitimă dintre dorințe: aceea de a desăvîrși piesa. Moni Ghelerter a observat că uneori Mirodan se lasă antrenat de hazul unor momente, conferind acestor amănunte linii mai importante decît trebuie să comporte echilibrul piesei și mai ales că le lasă fără justificare (se referea la scena în care Cheryl pare hotărît să meargă pe scaunul electric, după ce a obținut amînarea sentinței). Radu Beligan voia ca autorul să precizeze și mai puternic fizionomia morală a lui Cheryl, astfel încît să se vadă că avem de-a face pur și simplu cu un vagabond silit să accepte rolul unui asasin. Sanda Toma dorea să știe cînd, și mai cu seamă cum, Diana devine Fata în albastru. Problemele ridicate de interpreți, cu acel simț al concretului pe care-l are întotdeauna cel ce trebuie să dea viață unui personaj, n-au rămas fără ecou. Autorul și-a revăzut textul, lămurind punctele obscure, i-a îmbogățit substanța, întregind piesa în semnificațiile ei. Ceea ce a adăugat, nu a adăugat dintr-un spirit de concesie față de regizor și actori, ci din convingerea că-și servește opera, și de aceea noile pagini nu numai că nu sînt sub nivelul celorlalte, dar reprezintă un spor. Dintre noile file, merită citată în această direcție scena în care Cheryl se confesează Dianei, cerîndu-i să-l înțeleagă și să-l absolve:

---

* Data premierei: 5 ianuarie 1961. Direcția de scenă: Moni Ghelerter. Decoruri și costume: Al. Brătășanu.

Distribuția: Radu Beligan (Cheryl); Florin Scărlătescu (Joe); Sanda Toma și Liliana Țicău (Diana); Mircea Șeptilici (Editorul); N. Gărdescu (Preotul); Dem. Savu (Gardianul); Ion Lucian (Jackson); Mircea E. Balaban (Directorul închisorii); Rozalia Avram (Miss Page); Nineta Gusti (Miss Pope); Amza Pellea (Directorul închisorii Alcatraz); Al. Lungu și D. Chesa (Omul lui Armitage).

„— N-am ucis. Am jucat rolul unui ucigaș. N-am furat, am jucat rolul unui hoț. Harrison mi-a dat o piesă de teatru, eu am interpretat-o. Diana, înțelege-mă, eu sînt actorul fără nume, fără succes și fără bani, pe care, într-o zi, un director l-a cules de pe stradă, oferindu-i un angajament. Eu nu-mi aleg rolurile, eu sînt ales. Dacă refuzam să joc pînă la capăt toate actele piesei, patronul m-ar fi concediat din viață, mi-ar fi reziliat contractul cu lumea, m-ar fi azvîrlit afară — în moarte."

Sau aceea în care Cheryl își exprimă cu o neașteptată acuitate revolta:

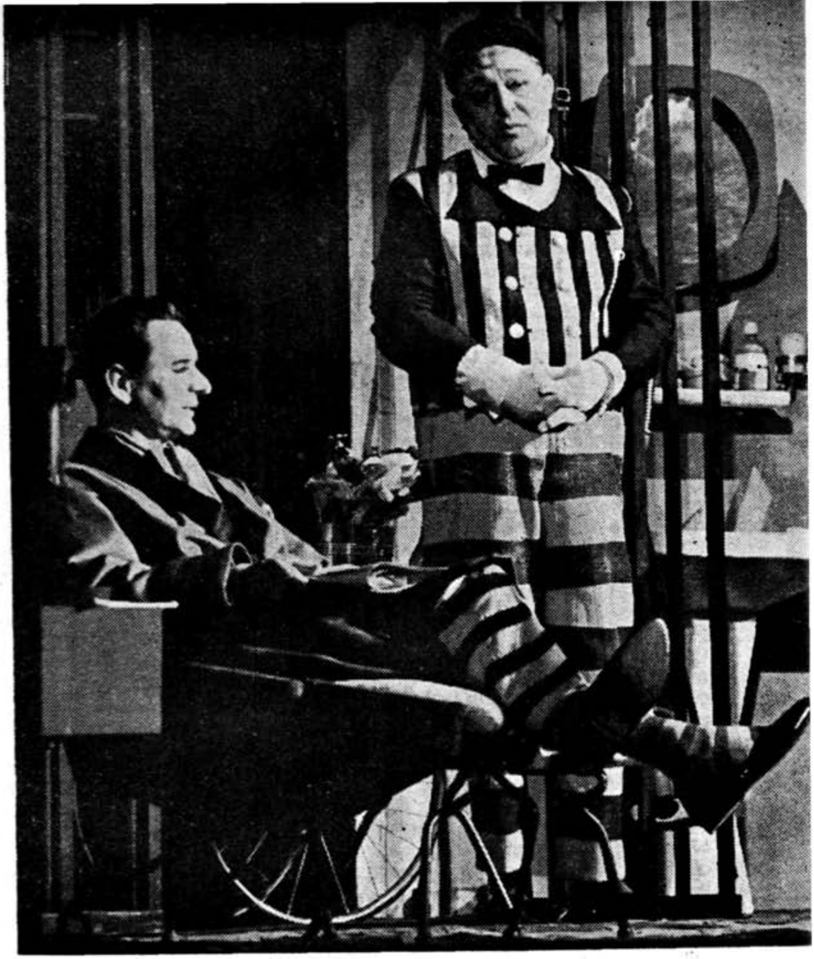
„— Oh! Eu n-am viață, Diana. Eu nu exist. Nu ții minte ce spunea Harrison? «Cheryl Sandman nu există. Celebrul 702 nu există.» Și avea dreptate. Celebrul 702 nu există, el nu e o ființă vie, ci un lucru. Asta este adevărul. Omul din fața ta a devenit obiect. E de necrezut, poate. Dar așa este. Dacă savanții se chinuiesc să preschimbe materia moartă în materie vie și frunza în suflet, domnul Steve Harrison a izbutit să transforme omul în obiect. Diana, eu sînt un obiect. Scaun, lampă, sau poate mașină de scris. Da, da, asta e. Sînt o mașină de scris. Harrison bate la mașină și din literele gîndului meu răsar pagini pentru tipografie — 703, 704, 705 —, pînă cînd mașina se uzează și proprietarul hotărăște s-o arunce la fier vechi, pentru a o înlocui cu alta. 703, 704, 705. Așa e obiceiul... să fii măsurat, cîntărit, cumpărat, împachetat, livrat la domiciliu, folosit, consumat, sfărîmat, iar tu, scaunul, lampa sau mașina de scris să nu poți spune un cuvînt stăpînului, să nu poți rosti cuvîntul: Nu! Să nu poți lua o hotărîre. A trăi înseamnă a hotărî, eu nu hotărăsc nimic, deci nu trăiesc."

Și celelalte intervenții ale scriitorului sînt salutare. Acum se înțelege mai bine de ce Cheryl își ia dreptul ca, măcar o clipă, să refuze viața, el care nu dorește decît să trăiască. În general, se desprinde cu mai multă limpezime ciclul sentimentelor încercate de erou și mai ales se vede cu mai multă pregnanță cum din adîncimea crizei morale în care se află, Cheryl găsește pînă la urmă un drum către lumină.

De altminteri, cel mai statornic efort al lui Moni Ghelerter și Radu Beligan a fost acela de a sublinia cum, prin înțelegerea treptată de către eroul principal a mecanismului societății a cărei victimă este, acesta se ridică deasupra împrejurărilor și le domină, cum experiența dureroasă prin care-i este dat să treacă face să vibreze o conștiință. Ne amintim că la o repetiție, Beligan, explicîndu-și poziția sa față de personaj, a citat dintr-un articol al lui Caryl Chessman: „Am

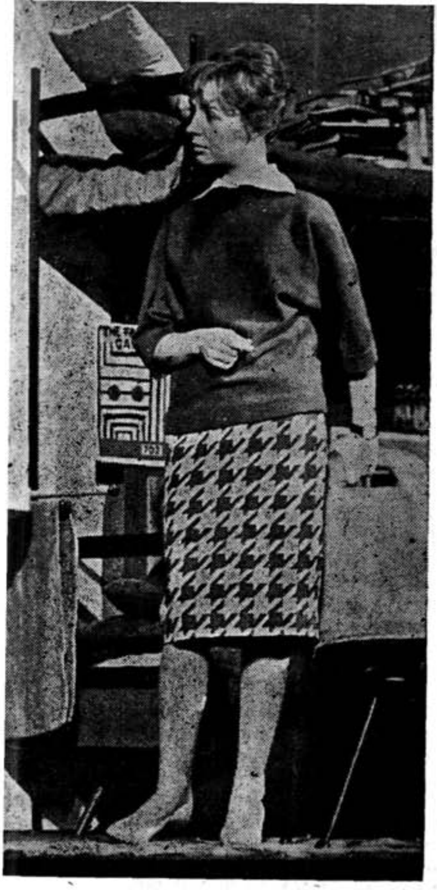
Stînga : Radu Beligan (Cheryl), Florin Scărlătescu (Joe), Sanda Toma (Diana)

Dreapta : Nineta Gusti (Miss Pope) şi Radu Beligan (Cheryl)



devenit primejdios pentru societatea americană abia în clipa în care am înţeles maşinăria care o comandă“. În alt rînd, Moni Ghelerter îi cerea lui Beligan să interpreteze astfel pe Cheryl încît să se vadă că pentru erou problema este să se smulgă din oboseala şi acceptarea sa, mai tragice chiar decît decepţiile pe care le-a adunat, dobîndind puterea de a înfrunta pe temnicerii săi. Pe Mircea Şeptilici, interpretul editorului, regizorul îl chema să reliefeze degajarea cinică, fără cea mai neînsemnată remuşcare, cu care pune la cale executarea unui om. „Un cîine strivit sub roţile unui automobil, şi încă e deajuns pentru o clipă de emoţie şi de înfiorare — spunea Moni Ghelerter. Pentru Harrison moartea lui Cheryl rămîne însă numai făgăduinţa unei victorii, speranţa unui business strălucit, şi bucuria care-l transfigurează în clipa în care-i cere lui Cheryl să meargă pe scaunul electric trebuie să aibă, în inconştienţa ei, ceva dintr-o exaltare monstruoasă.“ Şi ceilalţi actori au fost îndemnaţi să evidenţieze caracterul monstruos, demenţial, al unei societăţi care se recunoaşte în patima ei pentru arginţi şi pentru putere, şi care vorbeşte o limbă cu cuvinte atît de bolnave încît, pentru ea, libertate înseamnă închisoare, iar consolare înseamnă cruzime. Artiştii au fost solicitaţi de la un capăt la celălalt al piesei să dea viaţă plastică ideii că existenţa eroilor se desfăşoară într-o lume în care o fiinţă înseamnă pentru altă fiinţă un concurent, o sursă de exploatat sau o epavă, că în această lume a constrîngerii relaţiile nu sînt de la om la om, ci de la temnicer la întemniţat.

Fiecare regizor are expresia sa artistică, aşa cum fiecare violonist are sunetul său. Că Moni Ghelerter ştie să pună în scenă o piesă subliniindu-i ideea cu o



discreție de tonuri, cu o bogăție de nuanțe care se sedimentează printr-o tainică și lentă creștere, s-a mai observat. De astă dată, această calitate trebuia să se completeze însă și cu aceea a unei mari vioiciuni de ritm, de mișcare, de antren, care însă să nu umbrească drama interioară ce formează axa întregii piese: centrul și unitatea ei. În adevăr, un filon tragic și un filon de contaminantă forță comică străbat opera la adîncimi deosebite, iar cele două voci fuzionează între ele. Gaguri, momente de ridicol, situații paradoxale alternează cu scene în care un om își așteaptă moartea. Regizoral vorbind, avem de-a face în principiu cu modalități diferite, care pun laolaltă calități adverse, dacă nu incompatibile. Misiunea regizorului era să realizeze un aliaj în care tranzițiile să fie bruște și totuși motivate, în care episoade de fantezie și vervă să nu întunece conturul psihologic al eroilor. Este meritul lui Moni Ghelerter de a-și fi dus la bun capăt, și uneori cu strălucire, obligația aceasta atît de dificilă. În spectacolul de la Teatrul de Comedie lacrima cedează rîsului, iar hohotul e atenuat de o undă de tristețe. Trecerile sînt făcute pe nesimțite, într-o tensiune progresivă, și această însușire capitală a spectacolului regizorul o împarte cu interpretul principal.

Piesa se deschide pe un moment sumbru. Cheryl își așteaptă moartea. E o așteptare cu termen limitat. Nu a mai rămas nici un mesaj de comunicat, nu mai are sens de rostit nici un adevăr. Gîndul morții e mereu prezent. Nu ca o tînguire, dar ca o precizare necesară. Dacă fumează o țigară, sau dacă fixează o dată, Cheryl trebuie să aibă în vedere amenințarea iminentă a morții. Creînd climatul acesta apăsător, pătruns de sentimentul că moartea nu e decît ultima trădare a celorlalţi faţă de Cheryl, regizorul a ştiut să insinueze spectatorului convingerea că personajul doreşte cu toate puterile să trăiască, că refuză să se lase copleşit de neputinţă, că există o vagă şi imposibilă speranţă. De aceea, de la acest moment la acela în care Harrison îi propune lui Cheryl straniul său business, tranziţia se face dintr-o dată şi totuşi ca o rezolvare care era „în aer". Pe acest fond psihologic, ce stă sub semnul surprizei, atmosfera de mare eveniment, de festivitate, cu care se închide actul I, apare deplin plauzibilă, deşi uluitoare. Zgomotul paharelor care se ciocnesc, vocile care aplaudă pe noul scriitor, saluturile explozive de bucurie, îmbrăţişările directorului închisorii se amestecă, se confundă, se învălmăşesc ca într-un fel de coşmar jumătate absurd, jumătate real. Tot ceea ce urmează de acum înainte va păstra ceva din caracterul acesta neaşteptat, incert, pe care-l pot lua evenimentele. Sîntem pregătiţi pentru orice, şi totuşi atunci cînd omul lui Armitage pătrunde în închisoare în haine de deţinut, cu privirea neliniştită, cu tresăriri ciudate în mijlocul vorbei, zorit să tranzacţioneze, înghesuit între un pat de ocnaş şi gratiile celulei, hotărît să cucerească cu orice preţ ceea ce are de cucerit, nu ne putem reţine un hohot de rîs. Dar, de pe acum, spectacolul transmite pe nesimţite o impresie de oboseală. O comunică glasul umbrit al interpretului principal ; o comunică ţinuta Dianei ; o comunică lumina care scade imperceptibil. Pe această stare, Harrison îşi anunţă decizia de a-l preda pe Cheryl morţii. Din nou trecerea s-a făcut cu abilitate ; şi cînd îl vedem în actul III pe Cheryl deprimat, nu e o surpriză care contrazice atmosfera. Interiorul e nud. Aerul are o răceală sfîşietoare, lumina pare trecută prin cîteva straturi de cenuşă şi pare ea însăşi o povară. Eroul a crezut în durabilitatea contractului său cu Harrison şi acum e doborît de veste. A sperat că noua şedinţă a tribunalului va veni şi va trece aşa cum au mai venit şi cum au mai trecut. Dar s-a înşelat. Moartea a fost mereu lîngă el, ca un ceasornic care a funcţionat perfect, dar, din neatenţie şi mai ales din obişnuinţă, nu l-a auzit. Se pierdea, odată cu multe alte zgomote mărunte şi vechi ale închisorii, în rumoarea noului său destin. Şi dintr-o dată, bătaia dinţată a ceasornicului se aude cu violenţă, se aude cu energie. Zgomotul lui acoperă totul. Sufocat de revoltă, istovit de lunga sa agonie, ameţit de veste, lipsit măcar de cea mai vagă dintre nădejdi, iubind-o pe Diana cu o iubire disperată şi imposibilă, el îşi aşteaptă pieirea. Regizorul a desenat momentul în tonuri grave, care fac plauzibilă intervenţia Dianei în favoarea lui Cheryl. S-a petrecut o nouă întorsătură în şirul de argumente al dramei, care face ca de aici înainte umorul, după o scurtă ieşire la rampă, să treacă pe planul doi. Lucrurile sînt prea grave. Cheryl a înţeles că luciditatea şi clarviziunea îi cer să acţioneze, să dea o direcţie nouă existenţei sale, s-o înnobileze. Reflectorul îşi proiectează fasciculul de raze asupra lui Cheryl ca într-un prim-plan, fiindcă ceea ce se petrece nu poate fi exprimat numai prin cuvinte. Insensibil s-a făcut trecerea de la registrul comic la registrul grav.

Nu din cea dintîi clipă a găsit regizorul toate soluţiile menite să uşureze trecerile şi să dea personajelor trăsătura lor proprie de viaţă. El a folosit toate sugestiile, chiar şi pe aceea a hazardului. Spre exemplu, momentul în care Harrison îi anunţa lui Cheryl hotărîrea sa de a-l executa se sfîrşea iniţial pe o plecare maiestuoasă a actorului de pe scenă. Într-o seară de repetiţie însă, Mircea Şeptilici, zorit să ajungă la Municipal, unde trebuia să joace peste un sfert de oră, a irupt pe trepte nerăbdător. Regizorul a reţinut acea precipitare întîmplătoare şi i-a sugerat artistului s-o păstreze, explicîndu-i că ieşirea lui Harrison e foarte nimerit să se producă astfel, întrucît acesta trăieşte un moment de supremă biruinţă : apropiata înfrîngere a lui Armitage. Din cîţi paşi părăseşte scena acum interpretul ? Dintr-unul singur parcă, şi efectul e în adevăr deosebit. La o altă repetiţie, sub presiunea regizorului, nemulţumit că cei doi interpreţi nu jucau cu destulă căldură scena lor de iubire, Radu Beligan, după un moment de ezitare, şi-a îmbrăţişat partenera. Regizorul însă a dictat mişcarea inversă : întîi, tendinţa de a o strînge în braţe şi apoi o rezervă şi o mîngîiere, „ca şi cum ţi-ar fi teamă să nu risipeşti o nălucă". Şi astfel, un incident oarecare a devenit un fapt artistic. În alt rînd, iritat că pauzele sînt prea lungi între o scenă şi alta, Beligan a propus introducerea unui dictafon, care să suprime timpul pierdut cu anunţarea pe cale obişnuită a celui ce trebuia să vină în celula de pe scenă. Din nou, un detaliu neînsemnat, dar care sporeşte ridicolul situaţiilor. În fine, într-o pauză cînd se discuta machiajul, Mircea Şeptilici a avut propunerea de a purta în rolul lui Harrison masca unui om trecut de vîrsta mijlocie, căruia argintul părului îi dă o notă de distincţie, iar roşeaţa obrazului trădează o vitalitate aprigă. Excelentă a fost ideea decoratorului de a îmbrăca pe cei doi directori de închisoare în costume cu dungi mai fine, dar şi ele de puşcăriaşi. Interzicînd unele iniţiative, primind cu recunoştinţă altele, regizorul a încercat să subordoneze totul piesei, rămînînd, înainte de orice, un scrupulos psiholog, cu grija atentă pentru adevărul artistic al situaţiilor. A reuşit mai puţin însă să imprime actului II mişcare. În adevăr, în acest act replicile se succed fără destulă vioiciune, fiecare gag e despărţit de cel următor de o pauză inutilă ; or, tocmai acum acţiunea trebuia să se precipite, luînd cel mai rapid tempo cu putinţă. Îi reproşăm de asemenea că a lucrat insuficient cu actorii care au apariţii episodice : intrarea directorului închisorii din Alcatraz sau aceea a omului lui Armitage nu sînt suficient de expresive. Sînt însă neajunsuri care nu umbresc o reală victorie artistică.

La această victorie Al. Brătăşanu a adus o remarcabilă contribuţie de inteligenţă şi sensibilitate, întrucît, ca şi regizorul, a surprins sensul major al comediei. Cînd cortina se ridică în actul I peste celula împresurată de zgîrie-norii metropolei, simţim că acest decor n-a fost dedus numai din faptul că întreaga dramă se petrece într-o închisoare, ci că avem de-a face cu o caracterizare, cu o metaforă artistică : de o parte şi de alta a gratiilor celulei se întîmplă în fond aceleaşi drame şi aceleaşi comedii. Iar cînd în actul II cortina se ridică peste aceeaşi celulă, de astă dată mobilată somptuos şi încadrată de reclame fulgurante, violentînd atenţia şi anunţînd că viaţa lui Cheryl este un hazard, care se prelungeşte în cel mai capricios chip, efectul e sigur, iar sugestia admirabilă. Al. Brătăşanu a mers mereu pe linia gravă a ideii fundamentale : ne gîndim de pildă la cortina vie făcută din „oamenii-sandviş" şi care pare, un moment, expresia succesului, a gloriei lui Cheryl, pentru a deveni peste o frîntură de clipă imaginea tristă a unor exemplare umane avariate moral şi degradate fizic. De altminteri, decorurile comentează fiecare tablou, proiectînd jocul actorilor pe un fundal de semnificaţii.

În rolul lui Cheryl, Radu Beligan a adus un timbru de melancolie şi detaşare ce învăluie accentele prea directe, o virtuozitate de a fi ambiguu în tristeţe, ca şi în veselie, un scepticism şi un umor care sînt cum nu se poate mai potrivite personajului. Puţină nebunie, oarecare nepăsare de sine, un dor imens de viaţă şi de firesc, toate se citesc odată cu cea dintîi apariţie a artistului. Ce disperare latentă îndărătul umorului ! Ce naturaleţe în faţa vieţii, ca şi a morţii ! În interpretarea lui Beligan, Cheryl e un om care priveşte mult timp cu aceeaşi indiferenţă înţelepciunea resemnată şi nebunia în care e atras, fiindcă — după el — prima e neputincioasă, iar cea de a doua atotstăpînitoare, iar nefericirea se află la capătul fiecăreia dintre ele. Masca de criminal nu se mulează nici o clipă pe faţa lui de om înfrînt, declasat, într-o lume fără adevăr şi fără justiţie. Tot ce se întîmplă cu el trece dincolo de el, ca şi cum nici nu l-ar privi. Chiar moartea o primeşte fără spasme interioare, fără să se compătimească. N-are nimic de împărţit cu preotul : moartea nu deschide uşa altei vieţi, ea închide numai o poartă. Preotul vrea să-i servească gesturi, cuvinte, atitudini penrtu circumstanţa în care mulţi nu ştiu ce să spună, ce să gîndească, ce să facă. Dar Cheryl păstrează şi în aceste momente accente de conversaţie liberă. Gama de mijloace artistice a lui Beligan e variată. Iată-l în actul I decis să-şi salveze viaţa, cerînd editorului, cu tonul unui escroc consumat, „condiţii" de creaţie. Iată-l în actul II suferind lăuntric că, pentru a trăi, a trebuit din nou să renunţe la omenie, jucînd un rol străin de el şi pe care începe să-l deteste. Iată-l în celula actului III, în preajma execuţiei. Nu-i vedem faţa. Dar totul exprimă derută şi dezolare. Are capul rezemat pe pernă ca pe o piatră de la care nu aşteaptă nimic. Nu mai poate fugi mai departe, a pierdut definitiv cîrma vieţii. Din păcate, în actul III, momentul în care un om fără nici o vocaţie eroică vrea să strige adevărul are accente prea marcate şi care contrastează cu întreg jocul artistului.

Mircea Şeptilici a găsit în rolul lui Harrison, din capul locului, tonul absolut care nu admite replica, falsa jovialitate, animaţia ce vine dintr-un egoism sălbatic.

Gesturi, surîsuri, încruntări, pe toate le-a strîns în cîteva idei vehemente în cinismul lor: business, interes, concurență. Editorul acesta, care se socoate uman cînd e condescendent, precis în fiecare inițiativă, riguros în fiecare detaliu, inventiv, aducînd un dispreț total pentru cultură, are intuiția rechinului. Scena în care Harrison îi explică lui Cheryl cum l-a descoperit, cercetînd cîteva zeci de cereri de grațiere înecate toate în aceeași durere fără egal, dar unele mai bine iar altele mai prost redactate, a fost jucată perfect de Șeptilici. Am avut atunci în față un om la care simpatia pentru crimă, curiozitatea pentru deformările sufletești — comandate de pasiunea pentru avere — iau formele cele mai brutale.

Din Joe, Florin Scărlătescu a făcut cu ușurință și pricepere artistică pick-pocketul care-și exercită meseria cu o virtuozitate ce vine dintr-o adevărată „vocație", dar care nu l-a dus prea departe. E de fapt un ratat, cu vanități întîrziate, cu micimi scuzabile, fără ambiții personale de împlinit, fără lupte de cîștigat. Artistul i-a dat lui Joe acea lipsă de personalitate și de bravadă, ce vine dintr-o lungă conviețuire cu mediocritatea și înfrîngerea. E o ipoteză a lui Joe, deplin plauzibilă și bine întruchipată de Florin Scărlătescu, deși poate că am fi preferat un Joe mai colorat, mai inventiv, care înmulțește fără număr farsele.

În rolul Dianei, Sanda Toma a avut o misiune dificilă. Să arate indirect că secretara conștiincioasă nu e deloc ființa supusă și cuminte, că sub o falsă corectitudine se ascund răzvrătiri legitime; să devină apoi, cînd Cheryl este din nou pe pragul morții, Fata în albastru, aducînd nu numai mustrarea și chemarea la ordine, dar și speranța; să se transforme, în sfîrșit, într-un colaborator afectuos și abil al lui Cheryl, insuflîndu-i bucuria de a trăi pentru un adevăr. Sînt numeroase ipostazele în care interpreta trebuia să apară în scurta ei trecere pe scenă. Sanda Toma a izbutit să lumineze și să explice desenul delicat și imprecis al eroinei. Glasul, felul ei de a vorbi, ținuta, cînd ștearsă, cînd aspră, cînd tandră, dau nu numai realitate, dar și o vibrație particulară personajului. Regretăm însă că în momentul în care i se aduce știrea că Cheryl va fi executat, jocul ei e sărac, inexpresiv.

Interesante sînt și celelalte interpretări, deși aici trebuie făcute rezerve. N. Gărdescu în rolul preotului a știut să fie onctuos și ipocrit, dar fără îndoială că de un mai mare adevăr și de un mai mare interes artistic ar fi fost să creeze tipul fariseului jovial, degajat, cu aplomb, „cucernicul" prietenos, „deschis", de o cupiditate energică. Al. Lungu a adus pe scenă în rolul omului lui Armitage ceva din grotescul împrejurărilor al căror erou este, dar a fost departe de a avea verva care se cerea rolului. La rîndul său, Amza Pellea a avut, așa cum îi cerea personajul, o voce de prospect, dar nu a subliniat suficient hazul situației. Nineta Gusti s-a complăcut și s-a pierdut în deliciile superficiale ale rolului, preferînd efectul violent, impresiei de durată. Ion Lucian, Dem. Savu, Mircea Balaban, Rozalia Avram au jucat totdeauna mai mult decît corect, și au obținut rezultate variate în strădania de a reda tipuri ale societății americane.

Dar chiar dacă actorii nu sînt toți la înălțimea textului, acesta nu e nici o clipă deservit: nu există stridențe, nu există momente artificiale, nu există situații false. De aceea, spectacolul cu care s-a deschis Teatrul de Comedie reprezintă un succes categoric și o frumoasă lecție de colaborare artistică — text, regie, interpretare și decor chemîndu-se și răspunzîndu-și.

În spectacolul de la Teatrul de Comedie triumfă deci ideea de echipă. Dar mai mult decît atît, triumfă ideea unui teatru în care scena este principalul sediu artistic, nu însă unicul. Afișele, placardele din hol, programul sprijină sensurile piesei cu mijloace agitatorice în spiritul textului, informează publicul și creează un sentiment de relație dramatică între ceea ce s-a petrecut în viață și ceea ce se întîmplă sub focul reflectoarelor. Actualitatea comediei se impune mai bine prin această însumare de știri, de imagini, de comentarii, în freamătul gîndului transmis de piesă, și reprezintă una din căile de apropiere a teatrului de contemporaneitate, pe care ne grăbim s-o aplaudăm.

B. Elvin

LA TEATRUL DE STAT DIN GALAȚI*

Aci, premiera a avut loc la cîteva zile după cea de la București. Trezesc interes și discuție cîteva aspecte ce dau piesei lui Mirodan o expresie scenică oarecum schimbată față de cea din Capitală. Care ar fi, așadar, aceste elemente ce deosebesc versiunea gălățeană a *Celebrului 702?* În primul rînd, faptul că regia, Vlad Mugur, a căutat să exploateze în montare unele subtexte, și îndeosebi, cele ce ajută la caracterizarea personajelor în spiritul celor pe care le cunoaște societatea satirizată aci de autor. Primul asupra căruia mă voi opri este personajul Joe, încredințat actorului Mihail Pălădescu. În această versiune scenică, Joe își păstrează și slujește foarte bine replicile generatoare de umor și de climat comic, domină cu vioiciunea constatărilor și reflecțiilor sale, susține, ca să spunem așa, partitura veselă a piesei, dar fără să devină un personaj de comedie. El ni se înfățișează cu o mască aproape imobilă, cu o expresie tristă, chiar blazată, gravă și profund umană, ce mi-a amintit de cîndva celebrul Buster Keaton (Malec). Joe pare astfel să fie unul din copiii străzii, ajuns acum la maturitate, pe care vagabondajul l-a înrăit și l-a acrit, sporindu-i totodată sarcasmul constatărilor și reflecțiilor la adresa societății în care s-a născut. Mihail Pălădescu a făcut astfel, foarte vizibilă, condiția și mai ales cauza socială care l-a produs pe Joe, i-a restituit acestuia o importantă trăsătură umană — conștiința că este o victimă — estompată pînă la nesesizarea ei de către interpretul bucureștean, care și-a înzestrat personajul cu prea mult har optimist, de parcă pușcăria ar fi fost pentru el condiția preferată. M. Pălădescu este un actor a cărui prezență se simte tot timpul, pentru că joacă replica cu strălucire, iar pauzele cu virtuozitate aș spune, împletind cuvîntul cu gestul, folosindu-se de mimică și chiar de pantomimă, într-o armonie rar întîlnită. Văzîndu-l, mă gîndeam la regretatul Marcello Moretti de la Piccolo Teatro din Milano, care făcea o astfel de demonstrație în Arlechino din *Slugă la doi stăpîni*. Dar momentele pantomimice ale lui Pălădescu în acest rol sînt adecvate unui personaj modern, pe care-l redă atît de sugestiv, încît, văzînd mișcarea, ai impresia că ai ascultat o replică sonoră caracterizantă.

Pe Cheryl, regizorul l-a vrut mai grav, mai puțin desprins de destinul implacabil ce-l așteaptă, mai dramatic (și în actul II, n-au lipsit nici chiar unele momente aproape melodramatice, care m-au îngrijorat în ce privește soarta satirei din piesa lui Mirodan). Interpretul acestui rol, Dumitru Dunea, s-a convins ușor că eroul său trebuie să aibă un destin dramatic și, pe această linie, i-a conferit o vibrație și o căldură lîngă care a supraviețuit cu greu acel *sarcasm* ce, de fapt, îi dă principala lui trăsătură de caracter.

Regizorul s-a gîndit, și bine a făcut, ca secretara editorului să apară pe scenă așa cum o consideră acesta: adică un fel de mașină de scris, înzestrată cu memorie, care răspunde prompt și mecanic la întrebările stereotipe ce i se adresează. Intrarea ei în scenă este ilară: nasul cîrn, ochelari mari cu dioptrii, gura mereu deschisă într-un zîmbet împietrit, pieptănată cu coadă de cal, o pălăriuță pe creștetul capului, asemenea acelora purtate de membrele atîtor și atîtor asociații puritane din America, glasul puțin nazal și hîrîit, ca o bandă de magnetofon uzată. Într-un cuvînt, o excelentă apariție, datorată actriței Alla Tăutu. Și pe patronul ei, editorul, Vlad Mugur l-a văzut altfel. Nu ca pe un dinamic și temperamental luptător pentru profituri materiale, ci ca pe un „realizat" din acest punct de vedere, adică un magnat care își strivește din două cecuri și o majorare de contract, adversarul ce încearcă să i-l răpească pe Cheryl. El apare îmbrăcat în smoching, cu pardesiul pe umeri, purtînd baston și fumînd țigară de foi, este cărunt şi cu părul tuns scurt, figura palidă şi aproape fără expresie, amintindu-ne mai degrabă de omul de afaceri ajuns în Camera reprezentanţilor sau în Senat, om cu „greutate“ şi cu o poziţie dificil de zdruncinat. Nu se impacientează niciodată, nu se emoţionează, nu luptă, *ci dispune*, convins că totul se află la discreţia lui. Are o mină „blazată“, pentru că vrea să aibă prestanţă, vorbeşte rar şi pe acelaşi ton tot timpul, este dezumanizat şi desensibilizat. Un robot, dar unul primejdios, căruia banii îi dau putere. Ion Niciu, interpretul acestui personaj, a ilustrat cu talent această viziune despre editor, ajutat fiind şi de o mască foarte adecvată, bine găsită. O caricatură de gangster cu trabuc a fost Directorul închisorii (Eugen Tudoran); un atlet greoi, masiv şi stupid, a apărut Gardianul (Andrei Prajovschi), acoperind cu umbra sa ameninţătoare, proiectată de un reflector din culise, zidurile închisorii (care se voiau a fi ale Sing-Singului, fără ca nimeni să le poată identifica prin ceva). Gina Patrichi a sesizat care ar putea fi argumentele folosite de o reporteră de senzaţii, cum este Miss Pope din această piesă, şi, deşi am fi preferat să şarjeze mai puţin, ca satira să fie astfel şi mai puternică — în măsura în care personajul ar fi fost mai veridic —, verva şi hazul propriu al interpretei au slujit la demascarea reporterelor cu microfon şi sex-appeal din lumea presei de peste ocean. Grigore Chiriţescu a fost preocupat să redea venalitatea şi ipocrizia preotului închisorii, dar a uitat să-i opună, din cînd în cînd, şi falsa lui candoare. Cu totul nepotrivit şi caragialesc a apărut avocatul, întruchipat strident şi neconvingător de Septimiu Pop.

---

* Data premierei: 14 ianuarie 1961. Direcția de scenă: Vlad Mugur. Scenografia: Adalbert Wilke.

Distribuția: Dumitru Dunea (Cheryl Sandman); Mihail Pălădescu (Joe); Andreea Năstăsescu (Diana); Ion Niciu (Editorul); Grigore Chirițescu (Preotul); Andrei Prajovschi (Gardianul); Septimiu Pop (Avocatul Jackson); Eugen Tudoran (Directorul închisorii); Alla Tăutu (Miss Page); Gina Patrichi (Miss Pope); Constantin Posescu-Posa (Directorul închisorii Alcatraz); Șerban Bogdan (Omul lui Armitage).

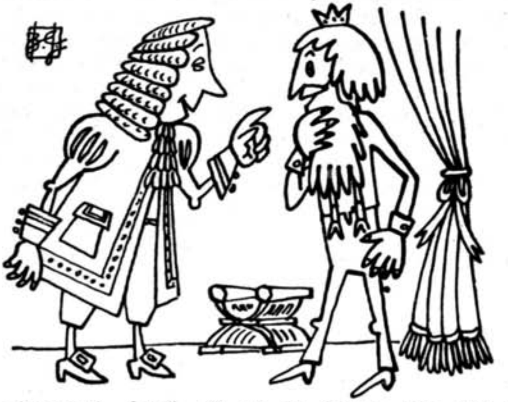
Cred că va fi mereu o problemă în punerea în scenă a acestei piese, linia evolutivă a Fetei în albastru, de fapt, două personaje într-unul, sau două ipostaze ale aceluiaşi personaj. Tăcerile Dianei nu numai că trebuie jucate, dar trebuie astfel interpretate încît atunci cînd intervine replica, Diana sau Fata în albastru să fi evoluat în ochii spectatorului către ceea ce sugerează momentul ei de replică. Lucrul acesta l-a făcut un timp pe scenă Andreea Năstăsescu, pentru ca, în partea a doua a piesei, cînd ea de fapt îşi propune să devină Fata în albastru, să schimbe linia evolutivă a personajului spre o exteriorizare, o afectare şi un caracter mult prea voluntar şi înzestrat chiar cu accente cinice (mă întreb, de ce avea nevoie de ele?), cînd, dimpotrivă, ar fi trebuit să tindă către imaginea oarecum idealizată pe care o are Cheryl despre ea. Spre final însă, Andreea Năstăsescu cîştigă mult din lirismul şi puritatea Fetei în albastru.

Ce păcat că acest spectacol — care, cu inconsecvenţa pe care am semnalat-o mai sus, în privinţa urmăririi liniei satirice a piesei, este totuşi inteligent gîndit şi original — apare copleşit de o scenografie convenţională, semnată de Adalbert Wilke, care n-a înţeles metafora piesei. El ne-a oferit o oarecare celulă de puşcărie, prozaică şi inexpresivă, acceptată cu prea puţină exigenţă de regizorul Vlad Mugur, pe care îl ştim drept un pretenţios al formei plastice a spectacolelor sale.

Mircea Alexandrescu

* * *

După premieră, unii regizori nu se mai interesează de spectacole



— Spune-mi, dragă, că am un lapsus, cine are replica asta: „Maurul şi-a făcut datoria, maurul poate să plece!“?

— Cum, nu-ţi aminteşti?! Regizorul nostru!

TEATRUL MUNICIPAL:

INTOARCEREA

PRIN RETROSPECTIVĂ, LA DEZBATERE ACTUALĂ

Una din trăsăturile valoroase ale noii noastre dramaturgii este tendința ei de a oglindi complicatul proces al creșterii conștiinței oamenilor în spiritul eticii și ideologiei socialiste. A aborda actualitatea în acest chip înseamnă a prezenta, în același timp, măreția ei umană în plină și dinamică dezvoltare, dar și a descifra dramatismul care o rodește. Scriitorul îl descoperă pe omul zilei de azi într-o permanentă confruntare cu idealurile socialismului, cu înfăptuirea acestor idealuri, cu perspectivele viitorului. Pe de altă parte, îl vede străduindu-se să alunge din universul său moral și de gîndire tot ceea ce îi frînează înnoirea sa psihologică, etică, ideologică.

În educarea conștiinței socialiste, un rol deosebit îl poate juca și evocarea trecutului. Forța educativă a evocării și eficiența ei cresc însă nemăsurat cînd ea e folosită într-o *dezbatere actuală*, cînd trecutul e luat ca argument în demonstrarea unor adevăruri prezente, ca factor activ în dezlegarea unor probleme actuale.

Iată de ce am întîmpinat cu mult interes și socotim vrednică de o atenție deosebită drama *Întoarcerea*, recent reprezentată pe scena Teatrului Municipal.* Ea constituie, pe tărîmul creației noastre dramatice, un pas nou, deschiderea unui drum de promițătoare rezultate. Ca atare, de altfel, ni se pare că se și cuvine a cîntări și prețui valorile celor șapte tablouri dramatice cîte alcătuiesc *Întoarcerea*.

Mihai Beniuc nu evocă doar, în piesa sa, unul din cele mai aspre momente ale istoriei poporului nostru (zilele monstruosului diktat de la Viena și ale criminalului război antisovietic), nici doar aspecte ale eroicei împotriviri pe care partidul, în condițiile sîngeroasei prigoane legionare-antonesciene, a susținut-o față de politica antipopulară, antinațională, antiumană a fascismului. Autorul confruntă istoria și oamenii care au trăit-o cu miezul vieții de acum, pentru a da răspuns uneia din problemele de bază ale construcției noastre socialiste: problemei care privește pe constructorii ei, conștiința lor, calitatea lor umană.

Problema (chiar în formularea ei lapidară) conține datele unei nespus de pasionante cercetări psihologice, etice, ideologice, istorice. În același timp ea conține și datele unui răspuns de o covîrșitoare importanță pentru zilele noastre, în care lupta pentru ruperea de ideologia și de influențele educației burgheze se desfășoară cu precădere în zonele sensibile ale conștiinței. Răspunsul la întrebare, dat nu în abstract, în principiul lui, ci în raport nemijlocit cu practica vieții, cu un caz individual concret, angajează și măsoară deopotrivă acest caz, dar și conștiința partinică a aceluia care dă răspunsul. Căci răspunsul presupune un prealabil, lucid și exigent examen al propriului său univers sufletesc, moral, politic. Acest examen definește și el, pe aceste coordonate ale autocriticii, calitatea înalt-umană a membrului de partid, a comunistului. Și într-un caz și în celălalt, întoarcerea la trecut, la relațiile, aspirațiile și faptele consumate, apare neapărat necesară pentru a pune fără greș în lumină circumstanțele prezentului.

---

* Data premierei: 27 noiembrie 1960. Regia: Ion Olteanu. Decorurile: George Ștefănescu. Costume: Elena Forțu.

Distribuția: Ștefan Ciubotărașu (Dănilă Bulz); Septimiu Sever (Savu Dalea); Jean Reder (Radu); Dumitru Dumitru (Un muncitor); Marius Pepino (Alt muncitor); George Mărutză (Filip); Nastasia Șova (Cătălina); Ileana Predescu (Magda); Gina Petrini (Turi); Dinu Dumitrescu (Găvozdea); Ion Teodorescu (Pălică); George Andreescu (Cuțundrache); Mircea Albulescu (Bocu); Petre Gheorghiu (Merész János); Ina Otilia (Li); G. Ionescu-Gion (Varșandi); Robert Ulrich (Caporalul); Mircea Gogan, Dorin Dron (Agenți de la romînizare); Cici Manoliu (O funcționară); Carol Kron (Colțun); Rodica Suciu (Maria); George Oancea (Cosma Sorin); Adrian Georgescu (Cosma Nicolae); Gh. Ghițulescu (Gliguț); Petrică Vasilescu (Porumbaru); Gh. Iorgulescu (Comisarul); George Petreanu (Agentul); Alexandru Martinescu (Portarul); Nicolae Mavrodin (Vătafu); Dan Damian (Licurici); Benedict Dabija (Ancateu); Sorin Gabor (Ghiontu); Puiu Hulubei (Bibart); Vasile Florescu (Nicolaev); Emil Reisenauer (Soldatul); Mircea Block (Curierul); Jeannine Elefterescu (Secretara).

Este firește o operație dificilă această confruntare. Ea nu înseamnă o simplă reconstituire cronologică. Ea cere o deosebită însușire de a sesiza semnificativul, ceea ce dăinuie și se dezvoltă în noianul de aparențe, de întîmplări și situații trecătoare, cîte te întîmpină de-a lungul acestei retrospective.

Despre ce e vorba în *Întoarcerea?*

Într-o fabrică de unelte agricole se semnalează apariția continuă și sistematică a unor neexplicabile rebuturi. E cazul unei neglijențe ori al unui sabotaj? Întrebarea, pusă cu insistență de colectivul fabricii, privește cu deosebire pe inginerul-șef Filip Lungocea. Acesta tocmai își exprimase dorința de a fi primit candidat de partid. Directorul fabricii, Savu Dalea (membru de partid, ilegalist), încearcă să despartă însă problema rebuturilor și a eventualului sabotaj de problema admiterii inginerului Filip în rîndurile candidaților. Savu e gata să-l recomande, în acest scop, în baza unor vechi relații de prietenie. Pot fi despărțite cele două probleme, în această împrejurare? În ciuda vechii prietenii, îl cunoaște oare Savu, în adevăr, pe Filip? Nu cumva s-ar cuveni ca Savu să mai întîrzie, adîncindu-se în cercetarea vechilor lui relații cu Filip, înainte de a semna recomandarea? E sigur Savu că Filip e „vrednic să devină membru de partid"? Întrebările îi sînt puse cu stăruință tovărășească de bătrînul Dănilă Bulz, secretar al organizației de partid în fabrică, și el vechi și încercat ilegalist, și el deopotrivă bun prieten cu Savu și de multă vreme pus, în dese rînduri, în situația de a avea relații cu Filip. Aceeași întrebare — pătrunsă de vigilență revoluționară — i-o pune și Magda, tehniciană în fabrică, de asemenea veche militantă în mișcarea muncitorească, și din vremea ilegalității îndrăgostită de Savu. Și ea, ca și Savu și Dănilă, îl cunoaște pe Filip tot din acea vreme. Poate că Savu, datorită unei nefericite și necomplet vindecate amnezii, suferite pe frontul antihitlerist, nu poate cîntări îndeajuns valoarea umană a lui Filip de ieri, pentru a-i putea susține, fără reticențe, cererea de azi. În adevăr, pe baza datelor trecutului pe care cei trei vechi luptători comuniști le parcurg din nou — din perspectiva zilei de azi — cum apare Filip, în momentele cele mai semnificative și mai angajante ale recentei noastre istorii? El arată deschis o aprigă poziție naționalistă, în timpul manifestației antifasciste inițiată de partid în Clujul sfîșiat de durere prin diktatul de la Viena. El trece apoi cu dezinvoltură, ca șef al unei gazete fasciste, în tabăra celor care, după ce vînduseră hitlerismului țara, îi pregăteau drumul spre criminala campanie antisovietică; în această calitate, el dă pe mîna siguranței pe Dănilă Bulz și pe Savu Dalea, de care-l lega o veche deși stinsă comunitate de vederi — dacă nu și de acțiuni — politice. Iată-l apoi pe politehnicianul Filip, trecut prin gazetărie pentru o vreme, ajuns ofițer ambuscat într-o fabrică de armament militarizată, dispunînd arestarea și cauzînd o sălbatică moarte inginerului acestei fabrici și soției sale (amîndoi luptători ilegaliști), apoi, iarăși dispunînd arestarea lui Dănilă Bulz și a Cătălinei, magazineră în fabrică (și ea eroică luptătoare pentru cauza partidului — astăzi directoare într-o fabrică legată de întreprinderea unde Filip este inginer-șef). După eliberare, în momentul întoarcerii armelor împotriva hoardelor hitleriste, Filip e tot căpitan. El debutează însă în lupta de pe frontul de apus, antihitlerist, prin încercarea de a face să treacă neobservat un grup de soldați dușmani, pricinuind astfel moartea unui alt tovarăș de luptă pentru cauza libertății poporului...

„Calitatea" umană și politică a personajului apare așadar, în baza trecutului său, limpede și ireparabilă. Deși pe parcursul biografiei lui, sînt presărate unele situații care pot atenua — dar numai în aparență — asprimea caracterizării pe care sîntem îndrituiți să i-o atribuim. Totuși, Savu continuă să nu vadă în trecutul fostului său amic decît un șir de slăbiciuni omenești, de greșeli firești pentru un om dezorientat. Savu continuă să susțină deci cererea prin care Filip încearcă să se strecoare în rîndurile partidului. Aceasta, deși o seamă de împrejurări prezente ar putea și ele să-l edifice asupra adevăratei lui identități politice: aroganța agresivă cu care Filip tratează ca inginer-șef al fabricii, pe muncitori („tîmpiți de mecanici", „ciubote", „neisprăviți"); individualismul dublat de o vădită tentă demagogică pe care Filip îl afișează în problema sabotajului; intervenția strigător suspectă a soției lui Filip, pe lîngă Savu, de a nu-l „distruge"; în sfîrșit, concluziile laboratorului care pun vădit în discuție cel puțin calificarea și buna

Ştefan Ciubotăraşu (Dănilă Bulz), Septimiu Sever (Savu Dalea) şi Petre Gheorghiu (Merész János)

credinţă a inginerului, care a „verificat singur" buna calitate a producţiei fabricii. Abia după ce asistăm la lovitura de teatru a pătrunderii în incinta fabricii a duşmanului de clasă (acesta, mărturisind deschis, fără mască, vechea, strînsa şi activa lui legătură cu Filip), Savu îşi dă seama cît de primejdios lipsit de vigilenţă revoluţionară a fost ; abia atunci se deşteaptă în el omul de partid şi simţul autocritic : „de unde aceste şovăieli ?"

Sîntem aşadar, cu *Întoarcerea*, în faţa unui lanţ de situaţii dramatice, care demască ipostazele sub care se înfăţişează duşmanul de clasă. În raport cu problemele actualităţii, cu problemele privind conştiinţa, calitatea umană a constructorilor socialismului, şi, în primul rînd, a comuniştilor, ni se par tot atît — dacă nu mai importante — mai vrednice de reţinut, împrejurările în care piesa pune în valoare spiritul înalt patriotic al oamenilor simpli, al poporului, convingerile umaniste, internaţionalist-proletare, ale comuniştilor, forţa de atracţie pe care partidul a exercitat-o şi o exercită în rîndul maselor muncitoare. Şi nu pentru că acestea ar constitui momente de puternic şi edificator contrast în dramă, ci pentru că, în substanţa ei, piesa lui Mihai Beniuc are în vedere pe omul crescut de partid, pe care lupta şi construcţia revoluţionară l-au atras, îl educă şi-i umplu conştiinţa de frumuseţea nemărginită a orizonturilor lor.

În această privinţă apar de altfel, de-a lungul piesei, purtînd o greutate emoţională deosebită, tablourile de pe Dealul Feleacului, evocînd mai întîi durerea şi încrîncenarea, apoi, la „întoarcere", bucuria eliberării şi a certitudinii victoriei populare, precum şi, în altă ordine de sensuri, tabloul din temniţă, unde ni se înfăţişează eroismul, conştiinţa dîrză, stăpînă pe dreptatea cauzei ce slujeşte, a comunistului, larga şi cuceritoarea lui umanitate. În galeria de eroi ai dramei, chipul lui Dănilă Bulz, bătrînul muncitor ilegalist, se desprinde de asemenea pilduitor pentru omenia lui caldă, pitorească, plină de umorul popular, dar luminată, înainte de toate, de luciditatea şi fermitatea neabătută a unui adevărat şi credincios ostaş al partidului. În caracterizarea şi portretizarea lui Dănilă Bulz, Mihai

Beniuc a realizat, după Toma Căbulea, una din figurile cele mai vii din dramaturgia noastră.

Dănilă Bulz, prin însăşi funcţia dramatică ce i-a fost acordată, stă în centrul atenţiei noastre. El mişcă propriu-zis viaţa dramatică în *Întoarcerea*. El deschide, el închide conflictul. El dă sens importantei dezbateri în jurul calităţii umane a comunistului şi a spiritului în care sînt educaţi, de către partid, constructorii societăţii noastre socialiste. Credem în acelaşi timp însă că atît figura lui Dănilă Bulz, cît însăşi baza filozofică şi artistică a conflictului din *Întoarcerea* ar fi crescut în complexitate — pe măsura complexităţii sub care se înfăţişează, în zilele noastre, problemele educaţiei şi ale structurii morale a omului nou — dacă, în aceeaşi măsură, de nu cu precădere, am fi asistat nu numai la procesul lui Filip, ci şi la dezbaterea profundă a poziţiei lui Savu Dalea. Căci, „şovăiala" lui Savu nu poate rămîne — aşa, nedezlegată — ca punctul terminus al unei dezbateri în care au fost puse în joc, desigur nu în chip gratuit, cinstea şi capacitatea de dăruire comunist-revoluţionară a eroului. Marcată doar de replicile poetice cu care Bulz încheie dezbaterea *Întoarcerii*, această cinste ne apare doar declarată, dacă nu chiar iluzorie. Căci, „şovăiala" lui Savu se manifestă nu numai (explicabil) în circumstanţele nefericitei amnezii suferite din pricina războiului, ci şi cu mult după ce acest accident şi-a consumat nefastele efecte, din momentul în care, urmărind avizat trecutul duşmanului în care crezuse, Savu parcă aşteaptă ca acesta să se demaşte singur ca atare, pentru a-l socoti în adevăr duşman. Iar Dănilă Bulz — şi prin el autorul — trece uşor peste „şovăielile" tovarăşului său, ba — în fond — chiar le absolvă.

Pe coordonatele ei majore, şi printr-o seamă dintre eroii ei, *Întoarcerea* dă răspuns unor întrebări importante şi actuale: ce înseamnă a te identifica cu ţelurile partidului, a-ţi consacra întreaga capacitate cauzei construcţiei socialiste. Dar, urmărind în primul rînd pe Filip, răspunsul în ce-l priveşte pe Savu cade alături de întrebare. Ceea ce desigur nu s-ar fi petrecut, dacă *Întoarcerea* ar fi urmărit îndeaproape relaţiile Filip—Savu, dacă ar fi adîncit conflictul Savu—Bulz şi s-ar fi păstrat astfel consecvent ca o dezbatere actuală dramatică, cum iniţial încearcă să se înfăţişeze şi cum efectiv se încheie. Autorul a fost însă, pare-se, furat de ispitele evocărilor. Acestea nu alternează în confruntări necesare cu argumentele şi întrebările actualităţii, ci pătrund ca elemente de sine stătătoare, compact strînse laolaltă în arhitectura lucrării, devin propriu-zis armătura ei. Dezbaterea nemijlocită e astfel ocolită de argumentele indirecte ale episoadelor istorice, care se succed cu o valoare dramatică autonomă, în stare să vorbească singure şi în afara temei de bază. Tema de bază e încărcată cu o seamă de personaje şi situaţii care, datorită abundenţei lor, sînt doar schiţate în spaţii dramatice prea restrînse pentru a îngădui adînciri şi, mai ales, pentru a îngădui asociaţii logice cu filonul central al dramei. Din această pricină, autorul recurge şi la forţa de expresie şi de generalizare a simbolurilor, construindu-şi personajele (cel puţin multe dintre ele) prin condensarea unor ipostaze şi funcţii istorice greu de alăturat şi adeseori — pentru înţelegerea dezbaterii — mai greu de acceptat.

Dacă de pildă, Filip îşi trăieşte traiectoria dramatică ca naţionalist pe Dealul Feleacului, apoi ca şef de gazetă reacţionară la Sibiu, apoi ca ofiţer într-o fabrică de armament, la Bucureşti, apoi, iar pe Feleac, pe frontul antihitlerist, apoi, în zilele noastre, ca inginer-şef într-o fabrică de unelte agricole, greu ne vine a crede că, odată cu el, toate, absolut toate celelalte personaje — pozitive sau negative — s-au mişcat aidoma pe aceeaşi traiectorie. Căci în adevăr, pe Dealul Feleacului apar odată cu Filip, comuniştii Bulz, Savu, Magda, precum şi Turi (fosta iubită a lui Savu şi actuala soţie a lui Filip), Cuţundrache şi Bocu (legionari, apoi agenţi de siguranţă, apoi, în zilele noastre, unelte ale duşmanului de clasă). Aceleaşi personaje apar şi în redacţia „Strigătul nostru" a lui Filip, şi, chiar dacă cu funcţii diferite, în fabrica de armament, şi la fel, în celelalte tablouri pînă în tabloul final. Fireşte, simboluri. Dar în logica piesei, simbolurile se disting greu de realităţi şi ni se arată ca nişte coincidenţe, forţate dacă nu chiar incredibile. Pentru desfăşurarea pînă la capăt a ideii generale, autorul lasă să rămînă în viaţă — în viaţa cetăţenească — lepădăturile întîlnite în retrospectivă; le lasă să trăiască şi să maşineze în văzul sau în spatele celor care au croit drum victorios zilelor noastre. În acest chip rămîn în amintirea noastră căderile eroice ale unora ca ilegaliştii Li, inginerul Norbert, utecistul Nicolae Cosma, vajnicul Meresz şi în acelaşi timp — deşi simbolic, şi chiar dacă trecem peste neajunsul coincidenței ca atare — vedem mișcîndu-se liber, în miezul construcției socialiste, 16 ani după eliberare, canaliile de ieri. Faptul acesta e de natură să diminueze mult din puternicul optimism al tragediei încercate de eroii pomeniți și subțiază, nu doar formal, osatura dramatică a lucrării. Faptul acesta subțiază înseși temeiurile demonstrației și forța de transmitere a mesajului acestei lucrări.

Sînt neajunsuri care nu ating, ca atare, fondul important și actual al mesajului piesei, ci care privesc elemente de ordinul construcției dramatice, neajunsuri firești în cazul unei întreprinderi ca aceea încercată de Mihai Beniuc, de a umbla pe căi nebătătorite încă și de a deschide perspective inedite în abordarea dramatică a trecutului.

În spectacol : ceea ce e valoros în textul lui Mihai Beniuc pe întregul lui parcurs — freamăt poetic, replică combativă, forță de evocare — capătă, slujit cu respect și talent, de regizor (Ion Olteanu), de decoratorul G. Ștefănescu și de interpreți, valori corespunzătoare. Momentele de evocare, cu deosebire, plutesc în atmosfera poetică a textului, mai cu seamă în tablourile cruciale (pe Dealul Feleacului, în temniță, moartea lui Meresz). Nu vom putea uita pe Ștefan Ciubotărașu. Naturalețea prea bine cunoscută a actorului a fost folosită în întruchiparea lui Dănilă Bulz, cu cele mai frumoase, mai vii, mai trainice expresii. Septimiu Sever s-a străduit vizibil, să încarneze în Savu Dalea, un om frămîntat și slab, cinstit, dar lesne încrezător în aparențe, fără a recurge la mijloacele afectărilor care-i erau proprii. A reușit în parte. Am reproșa lui George Mărutză în Filip, caracterul deschis, din capul locului grăitor, al interpretării sale. Din pricina aceasta, evoluția spre demascare a personajului a fost stînjenită și greu convingătoare. Regretînd slabul ecou din vremea asprelor încercări ale ilegalității, în jocul de altfel cald al Ilenei Predescu, socotim că se cuvin multe cuvinte bune pentru apariția nespus de promițătoare a Nastasiei Șova în magazinera Cătălina. Personajele din *Întoarcerea* sînt multe și inegale. Nu e cazul, credem, să le urmărim pe toate. Vom remarca doar că inegale au fost și interpretările multora dintre ele : de la prea ostentativa Gina Petrini (Turi), la convingătorul, deși episodicul Petre Gheorghiu (Meresz) ; de la Carol Kron în excelenta schiță umană cu care a creionat pe portarul Colțun, la Adrian Georgescu (utecistul N. Cosma) și B. Dabija (viețașul Ancateu), de la Ionescu-Gion (Varșandi) la cam stridentul vătaf al lui N. Mavrodin etc. Inegalitatea este însă în aceeași măsură și una din trăsăturile de ansamblu ale spectacolului, atît în ceea ce privește ritmul, cît și puterea de a desprinde simbolurile de datele concret-istorice, pentru a lumina logica desfășurării spectacolului. În chipul acesta, ca și în textul dramatic, mesajul mobilizator, transmis cu emoție și convingere în multe momente, pe parcursul spectacolului, e stînjenit în alte momente și trece nu întotdeauna întreg pînă în finalul peste care se așază totuși luminoasă perspectiva viitorului.

Florin Tornea

Septimiu Sever (Savu Dalea) și Ileana Predescu (Magda)

Cronica

TEATRUL NAŢIONAL „I. L. CARAGIALE"

„ALCADELE DIN ZALAMEEA" DE CALDERON

Data premierei: 8 decembrie 1960. Regia: Dinu Cernescu. Decoruri: Traian Niţescu. Costume: Gabriela Nazarie. Muzica: Paul Urmuzescu. Distribuţia: Matei Alexandru (Pedro Crespo); Liviu Crăciun (Juan); Constantin Bărbulescu (Don Lope de Figueros); Damian Crişmaru (Don Alvaro de Atéide); Simona Bondoc (Isabel); Viorica Petrescu (Inès); Victor Moldovan (Rebolledo); Coca Andronescu (La Chispa); Mihai Fotino (Don Mendo); C. Rauţchi şi N. Enache (Nunio); Mircea Cojan şi Cristian Babeş (Un sergent); Gh. Buliga (Notarul); Alfred Demetriu (Regele Filip al II-lea).

„...teatrul trebuie să ne înveţe binele, cinstea şi dreptatea, descriind în faţa noastră într-un tablou fidel întreaga noastră viaţă, tot ceea ce vedem în realitate, amestecul de rîs şi de orori, tristeţea, veselia, binele şi răul. El demască viciile fără nici o cruţare, ca o oglindă ce stă în faţa noastră şi în care oricine poate să se vadă faţă în faţă: prostul şi deşteptul, bătrînul şi tînărul, regele şi sclavul, soţia, soţul, văduva şi tînăra fecioară..." — o spune eroul principal din piesa lui Lope de Vega: *Pedeapsa nu e răzbunare* (idei reluate de autor din studiul său „Arta nouă").

Aceste cuvinte, o adevărată profesiune de credinţă estetică, au fost preluate parţial şi de Calderon.

Pedro Calderon Dela Barca (1600—1681) încheie prin creaţia sa *„secolul de aur"* al literaturii spaniole, marcînd apusul unei epoci somptuoase şi sumbre totodată.

Ca şi Lope, e autorul unui mare număr de piese: 220 laice, 80 religioase şi peste 20 de mici comedii. Contradictorie ca însăşi viaţa sa, opera lui Calderon abordează cînd idealurile estetice şi morale ale vîrfurilor sociale (e dramaturg al teatrului Curţii), cînd ridiculizează stupidele prejudecăţi ale timpului *(Doamna nevăzută)*, cînd poartă semnele tulburi ale „maladiei secolului" *(Viaţa e un vis)*, cînd se îndreaptă către o metodă realistă de creaţie *(Alcadele din Zalameea)*.

Opera sa dramatică merită o adîncă analiză, judecată în coordonatele timpului, în strînsă legătură cu predecesorii, cu contemporanii săi; religios, cavaleresc, pasionat după armoniile interioare ale versului, excluzînd ades logica acţiunii dramatice, totuşi cu un elan plin de temperament, alternînd imagini strălucitoare cu altele bombastice, cu tirade insuportabile aflate sub influenţa contemporanului său Gongora, maestru al barocului literar, Calderon rămîne o figură remarcabilă în istoria literaturii universale.

În *Alcadele din Zalameea*, ca şi în *Fîntîna turmelor* a lui Lope de Vega, punctul nodal al conflictului îl constituie o ciocnire între ţărani şi nobilimea feudalo-militară. Un ofiţer, Don Alvaro, o necinsteşte pe Isabel, fiica ţăranului Crespo. Bătrînul încearcă să-l convingă pe seducător să-i ia fata de soţie; la refuzul jignitor al ofiţerului, ţăranul devenit între timp judecător (alcade) face dreptate, condamnîndu-l pe vinovat la moarte.

Prin leit-motivul piesei — **onoarea nu se cumpără** — răzbat în piesă unele idei de democratism, de omenie adevărată, în numele unei justiţii eterne, imuabile şi egale pentru toţi. Deşi personajele piesei fac parte din straturi sociale diverse, deşi prin ele se caută a se aduce pe scenă un suflu de viaţă (vezi afirmaţia lui Lope de Vega), creaţia lui Calderon rămîne totuşi uscată, abstractă, ca o demonstraţie pedagogică pe o temă dată. Teatrul său nu are simţul viu al vieţii poporului (ca Vega), iar caracterele personajelor sînt fanteziste — de altfel, aceste personaje sînt destul de asemănătoare (Goethe spunea că „seamănă unul cu altul ca nişte soldaţi de plumb, turnaţi din aceeaşi bucată").

Calderon nu e foarte înzestrat nici cu darul umorului; glumele servitorilor săi bufoni (Gracioso) sînt greoaie, iar situaţiile comice se creează pe temeiuri absurde; întreg teatrul lui Calderon e în acest sens un teatru al intervenţiei întîmplării. Rămîn nealterate de veacuri unele pasaje lirice (amintind prin imaginile lor pitoreşti

Scenă din actul III

poezia orientală) sau implicaţiile de ordin psihologic-filozofic, îmbibate de spiritul Renaşterii (atunci cînd ele nu sînt exprimate în acel limbaj despre care Marx pomenea în articolul „Revoluţia spaniolă: *„...asemeni eroilor pompoşi ai lui Calderon"...)*

Ţinînd seamă de toate acestea, era oare justificată reprezentarea piesei la sfîrşitul anului 1960? Dacă avem în vedere repertoriul primei noastre scene (în ceea ce priveşte dramaturgia clasică), socotim că nu tocmai reprezentarea piesei lui Calderon împlineşte golurile existente.

Cele aproape trei secole au creat o barieră între lupta pentru onoarea lui Crespo (luptă concepută nu pe planul raţionalist al lui Corneille) şi înţelegerea spectatorului modern. De aceea, textul are valoare pentru cercetătorul atent al istoriei teatrului, dar poate stîrni nedumeriri cînd e înfăţişat *astăzi.*

De aceea, regizorul trebuia să găsească o viziune novatoare pentru a scutura praful vetust aşternut pe filele textului dramatic.

În parte Dinu Cernescu a reuşit acest lucru. El a trecut textul şi prin ciur şi prin sită, a operat tăieturi masive, a făcut conexiuni, a dat, în limita posibilităţilor, un limbaj cît mai omenesc eroilor. Acest limbaj — scenic vorbind — a fost scoborît cu un „ton şi mai bine" către vorbirea firească, realistă (versurile au rămas însă deficitare, cu sonorităţi facile de colindă, după cum fuziunea proză-vers a fost făcută neorganic). Tînărul regizor a privit textul cu o undă de îngăduinţă dublată de umor, cu ochiul spectatorului modern ce încearcă să-l vadă prin filtrul veacurilor. Experienţa bogată oferită de „Piccolo" din Milano s-a făcut resimţită (nu numai în modalitatea actorilor de a răspunde la aplauze), ci şi în reconstituirea critică a unui text îmbătrînit. Există deci o înclinaţie regizorală către elementul comic (cel mai veridic şi mai uman din text), o atenuare în culori discrete a sentimentelor. Regizorul nu a reuşit însă să-şi definească un stil propriu pe întreg spectacolul. Tonurile grave mai răzbat încă desuet, melodrama e luată pe alocuri în serios, iar umorul e vătuit şi nu are mereu accente acute.

Traian Nițescu l-a ajutat substanțial pe regizor prin decorurile sale simple, sugerînd economic locul acțiunii cu o densă substanță poetică (prologul aduce prin metaforă Spania, un soare roșu, însîngerat, ca un poem de Lorca), deși uneori exterioarele aminteau mai mult un oraș de pe continentul african.

Vioiciunea, mișcarea trepidantă, ritmult alert au stat, e drept, la baza intențiilor regizorale. Curios, însă regizorul nu și-a ales pentru spectacol actorii cei mai indicați prin aptitudinile lor să slujească comicul. Victor Moldovan relevă numai intenția de a-l interpreta pe istețul Rebolledo, nu are însă hazul personajului; C. Bărbulescu a înmuiat în falduri de catifea rezonanțele bărbătești, umorul cazon al lui Don Lope.

Mihai Fotino a conceput personajul plecînd de la o mască potrivită (bună transfigurare după Doré), dar și-a „topit" apoi pe parcurs forța comică, iar C. Rauțchi a mizat excesiv pe bufonada grotescă (în care gargarismele vocale îi constituie o prematură și neartistică manieră). Foarte șters, fără vlagă, a fost interpretul lui Juan — Liviu Crăciun; Simona Bondoc a fost inegală, într-un rol în care trebuia să-și valorifice o prezență și mai strălucitoare, mai plină de farmec.

Pilonul principal al distribuției a fost Matei Alexandru: Pedro Crespo. În spectacol, actorul a apărut cu o mască ciudată și nefirească de gînditor al Renașterii (Michelangelo + Galileo) deși joacă rolul unui simplu țăran. (Să fi pornit regizorul în caracterizarea fizică a personajului de la replicile pretențioase ale acestuia?)

Interpretul a rostit cu mult calm, cu echilibru artistic replicile; firescul, autenticitatea personajului au fost prezente, dar o monotonie monocromă a fost aruncată peste mișcările sufletești ale lui Crespo. Matei Alexandru s-a apropiat mai mult de personaj în notele de umor ale acestuia și i-a intuit dramatismul mai bine în ultimul act; în general, compoziția sa nu e încă deplin închegată, actorul pare încă în căutarea personajului.

Coca Andronescu a adus pe scenă umorul ei suculent și tonic, fiind mai puțin izbutită în scenele de atmosferă hispanică.

Damian Crîșmaru, ca și C. Rauțchi, e uneori supus propriei sale maniere declamatorii, care-l situează pe o orbită excentrică spectacolului; în scena confruntării finale însă, personajul apare mai aproape de resorturile sale psihologice.

Inegal, spectacolul nu e revelatoriu pentru posibilitățile dovedite pînă acum de tînărul regizor. Să fie de vină în primul rînd piesa? Sperăm că da.

TEATRUL ARMATEI

„SCANDALOASA LEGĂTURĂ DINTRE DOMNUL KETTLE ȘI DOAMNA MOON" DE J. B. PRIESTLEY

Data premierei: 4 octombrie 1960. Regia: George Rafael. Decoruri și costume: Dan Nemțeanu.

Distribuția: Val Săndulescu (Dl. Kettle); Athena Marcopol (D-na Twigg); Liliana Tomescu (Monica Twigg); Geo Maican (Consilierul Hardacre); Aurel Rogalski (Comisarul Street); Migry Avram Nicolau și Vera Lazăr (D-na Moon); Dan Nicolae (Dl. Moon); George Sion (Dl. Clinton); Mihai Herovianu (Dr. Grenock).

Un spectacol și o piesă despre care s-a scris mult.

Un Priestley mai puțin cunoscut publicului nostru, un Priestley care surîde amar, sceptic, uneori incisiv, cîteodată violent, într-o comedie ce demască în general aspecte binecunoscute ale „mirificului" mod de viață capitalist: eroii lui Priestley gravitează în jurul unor absurde și rigide prejudecăți anglosaxone.

Dincolo de toate calitățile piesei, de verva ei spumoasă, de replica promptă și pregnantă (pe linia „școlii" lui Shaw), problematica piesei rămîne însă minoră. Domnul Kettle, un distins „gulerat", se revoltă într-un chip original pe societatea în care trăiește:

îşi cumpără două talgere, un revolver-jucărie de tras la ţintă şi bea whisky, ascultînd muzică la radio şi acompaniind-o cu bătăi într-o căldare. Iată senzaţionala „revoluţie" a domnului Kettle... Risca să fie cooptat într-un club al originalilor. S-a întîmplat să fie altfel. Orăşelul Brickmill s-a revoltat... Domnul Kettle s-a îndrăgostit de doamna Moon, care aspiră către o legătură sufletească superioară. Kettle o transformă pe doamna Moon, asemenea lui Higgins — pe Eliza Doolittle, numai că în sens invers.

E o furtună extraordinară într-un... pahar cu apă. Nu e vorba numai de faptul că autorul şi piesa nu dau soluţii — pentru că nici nu puteau —, dar această comedie nu are nici pe departe tăişul grav, investigaţia socială a pieselor lui Shaw... Semnificaţia şi valoarea ei stau în portretizări care, fiecare, luminează rapacitatea, stupiditatea şi conformismul mecanic mic-burghez. De altfel, comedia trăieşte prin iluminarea acelei mecanici stupide ce-i guvernează pe eroii piesei.

George Rafael a mers mai departe de text... El mărturiseşte: „Am tratat într-un mod liber şi simbolic replica finală a doamnei Twigg: «a stat ploaia», nu în litera indicaţiilor textului, ci în spiritul său".

Spectacolul se caracterizează, în primul rînd, prin acurateţea desenului general, în care nu există stridenţe grave sau neconcordanţe. Eroii îşi poartă biografiile pe scenă fără ostentaţie; umorul e servit cu fineţe, fără exagerări ridicole; există chiar în această privinţă un „exces de pudoare", o uşoară teamă de forţa unui rîs exploziv, bănuit poate că ar putea deranja stilul spectacolului.

Val Săndulescu aduce un suflu comic şi inteligenţă scenică. Se orientează prompt „pe replică", are prospeţimea pe care o cere Stanislavski interpretului şi dă totdeauna cuvîntului un „carat" preţios, e stăpînit însă de o ciudată sfiiciune faţă de personaj (şi nu e prima dată cînd remarcăm acest lucru), fiind mai degrabă inteligentul şi talentatul actor Val Săndulescu decît ieri Bolşakov, sau azi Kettle... Solicitat mult ca o prezenţă ce trebuie să domine scena, interpretul are o uşoară timiditate, singur în faţa publicului (vezi scena cu toba), iar verva sa nu are mereu acelaşi diapazon tăios. În momentele în care face mărturiile revelaţiilor pe care le-a trăit, regizorul l-a invitat pe el şi pe doamna Moon să vorbească cu glasuri şi accente ce veneau din alte piese.

Migry Avram-Nicolau o întruchipează pe doamna Moon, care, dintr-o rece pedantă, devine femeia caldă şi entuziastă, gata să participe la revolta domnului Kettle. În prima parte a piesei (în care feminitatea ei răzbătea transparent), burgheza anglo-saxonă a fost bine portretizată. Dar apoi, transformată, doamna Moon nu mai are farmecul pe care l-am fi aşteptat. De altfel, ea se transformă printr-o oribilă rochie „rose-bonbon", care „rimează" cu prostul gust şi nu cu visurile şi aspiraţiile legate de acest veşmînt, dorit de mult de doamna Moon. Rochia prost aleasă pare simbolic o graniţă şi pentru nerealizarea personajului în cea de a doua sa ipostază.

O plăcută surpriză: Dan Nicolae — bun interpret al domnului Moon — sugerează cu mult farmec subtextul, are fineţe, sensibilitate, deşi e mai şters în momentele de ansamblu, în care „se pierde".

Liliana Tomescu aduce în scenă acelaşi haz, personal, aceeaşi dezinvoltă prezenţă. Am dori însă ca fiecare apariţie a acestei talentate artiste

Val Săndulescu (dl. Kettle) şi Migry Avram Nicolau (d-na Moon) să fie în egală măsură și o „surpriză“ artistică în sensul unor permanente căutări novatoare.

Excelent, fără rezervă, Aurel Rogalski, admirabil tip de polițist britanic — „vulpe bătrînă“ — dar stupid totodată, dăltuind cu măiestrie fiecare amănunt. O apariție copioasă ! În egală măsură, Athena Marcopol ne-a sugerat cu artă „clasicul“ tip al guvernantei. George Sion și Geo Maican și-au descoperit mai greu personajele; ele trebuiau să fie un reazem, un material de bază pentru contrastele comice, și au fost în mai mică măsură.

Mihail Herovianu a fost un amuzant dr. Grenock, amestec de știință și șarlatanism.

Decorul lui Dan Nemțeanu — un spiritual „interior“ — a urmărit și a reușit să adîncească portretizările personajelor, sugerînd mediul lor ambiant.

„NOPȚI ÎN MADRID" DE ERNEST HEMINGWAY

Data premierei : 13 decembrie 1960. **Regia :** Andrei Brădeanu. **Decoruri și costume :** Ion Ipser.

Distribuția : Ion Petratu (Soldatul) ; Victoria Dobre-Obreja (Fata) ; Geta Cibolini Făgădaru și Vera Lazăr (Dorothy) ; George Manu, George Țurcanu (Preston) ; Virgil Vasilescu, Maricel Laurențiu (Hotelierul) ; Const. Brezeanu (Philip) ; Ion Igorov (Electricianul) ; Mariana Vincze (Anita) ; Sebastian Radovici, Vasile Lupu (Combatanți) ; Ion Porsilă (Guardul de asalt) ; Nelli Cutava, Jeni Argeșanu (Petra) ; Dorin Moga (Wilkinson) ; Costel Zaharia (Antonio) ; Sabin Făgărășanu (Max) ; George Țurcanu (Un combatant) ; Gr. Constantin (O santinelă) ; Iulian Marinescu (Generalul) ; Cornel Rusu (Aghiotantul) ; C. Elefterescu (Civilul) ; George Sîrbu (Transmisionistul).

Familiar marelui public și iubit de acesta, Ernest Hemingway a fost prezentat de Teatrul Armatei in ipostaza de dramaturg, prin *Nopți în Madrid* (de fapt, *Coloana a V-a*).

Nu e greu să recunoști chiar în piesă marele suflu epic al autorului, personalitatea sa covîrșitoare, care circulă prin textul dramatic asemenea unuia dintre nestăvilitele curente oceanice atît de iubite de romancier.

Piesa e, așadar, o frescă din propria sa experiență de luptător antifascist, aproape o pagină dramatizată din *Cui îi bate ceasul*, un reportaj notat cu febrilitate între bombardamentele tunurilor din Leganes și Garabitas.

Americanul Philip trăiește războiul, încleștat între contradicțiile ciudatei sale personalități, dublat fiind însă de caracterul unui luptător pentru care eroismul poate fi un fapt cotidian.

Comunistul german Max, consecvent revoluționar, soldat credincios în slujba comunismului, e situat pe un alt plan uman decît Philip, încredințînd revoluției, fără ezitare, dincolo de ființa sa umană, însăși rațiunea de a exista.

Tema piesei îi oferă lui Hemingway prilejul unor incursiuni literare în perioada războiului civil spaniol, demascînd amestecul fascist, îndreptat împotriva trupelor internaționaliste, și atrăgînd atenția asupra primejdiei pe care o constituie „coloana a V-a“, dușmanul infiltrat în rîndurile proprii, diversioniștii, spionii.

Fără a fi, pe departe, la nivelul prozei marelui scriitor realist american, piesa rămîne un mesaj cald, un omagiu adus comuniștilor spanioli și solidarității internaționale muncitorești.

Din păcate, tînărul regizor al piesei, Andrei Brădeanu, a urmărit consecvent, parcă în mod special, tocmai slăbiciunile piesei. Furat de intenția de a aduce pe scenă o vagă și cu totul exterioară atmosferă, el a subliniat, în primul rînd, nesemnificativa aventură erotică dintre Philip și Dorothy.

Spectacolul nu are un ax ideologic unitar, e confuz, adesea chiar lipsit de logică, golit de sensurile sale majore și, uneori, redus la proporții operetistice, fapt pentru care reprezentarea lui stîrnește chiar unele nedumeriri.

Spectacolul e, așadar, *Nopți în Madrid* (titlu de spectacol revuistic) și nu *Coloana a V-a*, așa cum și-a botezat Hemingway piesa.

Interpreții au fost conduși pe linia unei confuzii generale în spectacol. C. Brezeanu a avut o oarecare dezinvoltură într-un personaj căruia i-a

Scenă din actul II

pulverizat însă personalitatea, i-a anihilat avîntul revoluţionar, l-a redus la coordonatele unui cuceritor autohton.

Geta Cibolini a „pozat" scenic, lipsită de intenţia unor incursiuni mai adînci în psihologia eroinei.

Datorită lipsei de siguranţă cu privire la caracterul personajului, Sabin Făgărăşanu l-a lipsit pe Max tocmai de accentele de umanism, fără de care eroul devine uşor antipatic şi agresiv.

George Manu (rigid, fără umor), Mariana Vincze (cu o vulgaritate ostentativă), S. Radovici (plîngăreţ), C. Elefterescu (folosind elemente facile) au „contribuit" la nereuşita spectacolului, în care doar personajul savuros, realizat de Virgil Vasilescu (Hotelierul) ar putea fi citat.

Decorurile lui I. Ipser, fals moderne, abuzînd de un inutil joc de jaluzele, nu au adus contribuţia scontată, într-un spectacol care trădează o serioasă lipsă de exigenţă artistică a colectivului Teatrului Armatei.

„CÎND ÎNFLORESC MIGDALII"
DE ANGELA NICULESCU-PLATI

Data premierei: 29 decembrie 1960. Regia: Mircea Avram. Decoruri şi costume: Lidia Iovănescu.

Distribuţia: Liliana Tomescu (Licia Alberti); Cristea Avram (Antonio Alberti); Mariana Oprescu (Rea Alberti); Athena Marcopol (D-na Terezina); Napoleon Creţu (Vittore Pavoni); George Cîmpeanu (Gianino); Vera Lazăr (Stella); Angela Teodorescu (D-na Durand); Constantin Neacşu (Carlo Dolli); Lili Popovici (Mătuşa Celestina); Iulian Marinescu (Un agent); George Ţurcanu (Un jandarm); Mircea Corbu (Directorul închisorii); Constantin Irod (Comandantul S.S.); Constantin Vintilă, George Buznea (Cpt. S.S. Wiele); Costin Dodu (Chelnerul); Mircea Medianu şi A. Ferrat (Avocatul Bianchi); Valeriu Arnăutu (Un tînăr).

Cartea Marinei Sereni: „Zilele vieţii noastre" face parte dintre marile documente de viaţă ale epocii noastre, fiind o pagină luminoasă din istoria mişcării muncitoreşti italiene, a cărei autenticitate e şi mai pregnantă prin caracterul ei autobiografic.

Soţii Sereni reprezintă două figuri de seamă ale Partidului Comunist Italian, iar cartea Marinei Sereni a ştiut să împletească strîns momentele de creştere, de desăvîrşire a unor conştiinţe omeneşti cu etapele principale ale luptei împotriva fascismului;

eroismul eroilor cărţii e simplu, firesc, neostentativ ; optimismul însoţeşte fiecare cuvînt, credinţa în biruinţa adevărului e mereu prezentă.

Angela Niculescu-Plati (debutantă în „teatrul pentru oameni mari“, căci a mai scris cîteva piese pentru teatrele de păpuşi), a dramatizat, ba mai mult decît atît, a construit o piesă de sine stătătoare pe tema cărţii Marinei Sereni. Cu sensibilitate artistică, Angela Niculescu-Plati a ridicat un eşafodaj dramatic plin de lumină şi poezie, bogat în pitoresc şi vibrant în acţiune.

Există o căldură feminină, personală, în modul în care autoarea a povestit dramatic faptele (da, povestit, pentru că o ciocnire directă, proprie unui conflict specific dramatic, e mai puţin prezentă) şi mai ales în felul în care a descris-o pe interpreta principală Licia (Marina). Este un merit deosebit al autoarei, acela de a fi dezvoltat în piesă paginile cărţii, sugerînd destinul de luptă al eroinei în zilele noastre, în perioada actuală a luptei comuniştilor italieni.

Liliana Tomescu (Licia Alberti) şi Cristea Avram (Antonio Alberti)

Fresca dedicată vieţii acestora se colorează cu amănunte calde din viaţa lor personală, care tocmai subliniază trăsăturile lor morale, unitatea lor eticopolitică. Angela Niculescu-Plati n-a reuşit totdeauna să ţină la fel de viu ritmul intern al dramatismului piesei (finalul îndeosebi scade pe linia tot mai albă a unei naraţiuni), după cum alteori replica s-ar fi cerut mai bogată în metafore. În aspectul său general însă, textul piesei *Cînd înfloresc migdalii* e baza unui spectacol mai mult decît util.

Acum, cînd în Italia, muncitorimea şi ţărănimea duc — sub conducerea Partidului Comunist Italian — o aprigă luptă pentru înlăturarea exploatării, pentru pace, exemplul Marinei Sereni e înălţător. Aş aminti, de aceea, cuvintele lui Ambrogio Donini din prefaţa cărţii „Zilele vieţii noastre“ :

„Este, desigur, vorba despre o femeie excepţională, care a trăit alături de un om deosebit, într-o epocă de mari frămîntări, făcînd parte dintr-un partid politic cum n-a mai existat în Italia. Dar ceea ce îl impresionează pe cititor, de îndată ce deschide această carte, este faptul că îşi dă seama că ne aflăm la începutul unei ere în care viaţa fiecăruia, a celui mai umil, a celui mai neînsemnat om, a tuturor acelora pe care „istoria oficială“ burgheză i-a lăsat cu dispreţ la o parte, începe să însemne ceva prin ea însăşi, ASEMENEA VIEŢII EROILOR DESPRE CARE VORBESC LEGENDELE ANTICE.“ (s.n.)

...O viaţă asemenea vieţii eroilor despre care vorbesc legendele antice, o asemenea viaţă în zilele noastre...

Iată, poate, motto-ul care a stat la baza concepţiei regizorului Mircea Avram : un zguduitor eroism, profilat peste veacul nostru. Accentele tragismului trebuiau căutate pe alte planuri decît ale „catarzisului“ antic, nu în lupta oarbă cu destinul, ci în lupta aprigă, neînfricată, cu forţele obscure ale întunericului retrograd.

Mircea Avram a găsit cadenţa contemporană a dramei, accentele ei fireşti, umane, tragismul care înalţă şi nu sfărîmă sufletele. Drama Liciei Alberti (Marina Sereni) e drama unei femei care şi-a jertfit viaţa, ca oamenii din Italia şi din toată lumea să se bucure de viaţă, cîntec, dragoste. Piesa se desfăşoară pe scenă în accente sobre, calme (un calm vulcanic, reţinut, aparent), cu marea simplitate şi dăruire a pîinii şi vinului italian ;

eroii nu-și poartă eroismul ca pe o platoșă, canțoneta italiană țîșnește în orice clipă, oamenii o iubesc, cum iubesc ochii unei femei frumoase, dar știu să moară fără a trăda, după cum știu și să trăiască fără a părăsi lupta. Toate acestea ni le povestește piesa, cuceritor, artistic, emoționant. Este marele merit, în primul rînd, al regizorului.

În desenul acesta cald al spectacolului am reținut îndeosebi creația matură, complexă, a Lilianei Tomescu, care, parcă răspunzînd unor observații critice, de astă dată și-a înnoit mijloacele de expresie, a căutat trăsăturile semnificative ale eroinei, i-a dat acesteia, candoare și vigoare, umor și tragism latent, exuberanță juvenilă, sobră ținută de militantă politică. Un rol realizat excelent.

Cristea Avram e un tînăr actor, dotat cu un fizic agreabil, cu o voce caldă, pregnantă, cu o bună intuiție scenică, și care a dovedit că, urmînd indicațiile regizorale, a găsit aproape totdeauna momentele-cheie ale personajului său ; i-a lipsit însă interpretului ponderea, echilibrul matur care să-i permită conturarea eroului în cea de-a doua parte a spectacolului.

O surpriză : Mariana Oprescu, pe care o vedem pentru prima dată într-un rol în care nu e... băiat. Sinceră, dezinvoltă, ușor stîngace... în haine femeiești, tînăra actriță a compus rolul cu sensibilitate. Valoroasa actriță Lili Popovici ne-a emoționat din nou în rolul mătușii Celestina, cu gama sa bogată de stări sufletești, cu o „credință“ în rol, demnă de a fi dată de exemplu tinerilor actori.

„Topite“ în ansamblul spectacolului, cîteva compoziții și-au adus contribuția lor însemnată : Athena Marcopol (o pitorească și inimoasă proprietăreasă), Napoleon Crețu (o luminoasă figură de comunist italian, plin de dragoste de viață), C. Neacșu, Iulian Marinescu (desen viu, expresiv, al unui agent de poliție), Vera Lazăr.

Există încă unele fisuri în distribuție. G. Cîmpeanu e uneori exterior rolului, unele personaje din tablourile ce reprezintă închisoarea fascistă nu sînt destul de expresive. De asemenea ritmul spectacolului scade puțin către final ; s-a mai remarcat de asemenea că, regizoral vorbind, s-ar fi cuvenit mai bine prezentată legătura eroilor cu lumea dinafară, cu masele.

Decorurile și costumele unei debutante, Lidia Iovănescu, au fost în nota spectacolului, ancorate în unda generală de discreție artistică, dar elocvente în limbajul lor plastic.

⁂

Teatrul Armatei poate deci oferi publicului spectacole de calitate. După două spectacole ca *Fiul secolului* și *Nopți în Madrid, Cînd înfloresc migdalii* poate fi considerat ca adevărata carte de vizită a acestui talentat colectiv, care — sperăm — va lichida impasul artistic în care s-a aflat, dovedind publicului că e demn de simpatia ce i s-a conferit totdeauna.

Al. Popovici

TEATRUL MUNCITORESC C. F. R.

„MARIANA PINEDA“ DE FEDERICO GARCIA LORCA

Data premierei : 29 decembrie 1960. Regia : Geta Vlad. Decoruri și costume : Sanda Mușatescu.

Distribuția : Marga Anghelescu (Mariana Pineda) ; Kitty Mușatescu (Dona Angustias) ; Victoria Medeea (Isabel la Clavela) ; Astra Dan (Amparo) ; Dori Costin (Lucia) ; Andrei Pleșu (Băiețașul Marianei) ; Cristina Ciolacu (Fetița Marianei) ; Sabina Mușatescu (Maica Sor Carmen) ; Maria Georgescu-Pătrașcu (Prima Novice) ; Dana Comnea (A doua Novice) ; Rodica Brăescu (Călugărița) ; Costel Gheorghiu (Don Pedro de Sotomayor) ; Al. Azoiței (Fernando) ; Corado Negreanu (Pedrosa) ; Gh. Dumbrăveanu (Alegrito) ; Mircea Cruceanu (Primul conspirator) ; Mihai Constantinescu (Al doilea conspirator) ; Stelian Mihăilescu (Al treilea conspirator) ; Ion Vîlcu (Al patrulea conspirator) ; Alexandru Cațichi (Judele).

Salutăm prezența lui Garcia Lorca în această stagiune teatrală. Ea vine să împlinească un gol resimțit de multă vreme în repertoriul teatrelor noastre și bucuria ne este cu atît mai mare, cu cît glasul vibrantului poet republican răsună prin versurile unei puternice drame eroice. Înscrierea *Marianei Pineda* pe afișele Teatrului Muncitoresc C.F.R. — prima reprezentare în ţară a piesei lui Lorca, tocmai pe scena acestui teatru — nu este un fapt întîmplător. Consecvent cu linia profilului său, de teatru popular, credincios unor principii majore în alcătuirea unui repertoriu specific preocupărilor sale artistice, Teatrul Muncitoresc C.F.R. a vrut să spună un *anume* lucru prin versurile *Marianei Pineda.* Drama eroică a marelui scriitor luptător continuă un drum firesc pe scena unui teatru care i-a făcut cunoscuţi publicului pe Maiakovski, Pogodin, Brecht. Şi acum, pe Lorca, prin ceea ce e mai reprezentativ şi mai luminos, mai limpede în teatrul său poetic, în gîndirea sa înaintată, atît de prezentă în contemporaneitatea noastră. Ca şi Maiakovski, cîntăreţul Revoluţiei, „asanator de mlaştini" şi creator al unui teatru înnoitor ; ca şi Brecht, poetul lucid al Germaniei antifasciste şi creator al unui teatru-rechizitor, Lorca aparţine umanismului înaintat al epocii noastre. Cu 25 de ani în urmă, el declara într-un interviu : „În acest moment dramatic al omenirii, artistul trebuie să plîngă şi să rîdă cu poporul său. Trebuie să lase lujerul de crin şi să intre în mlaştină pînă la brîu, pentru a-i ajuta pe cei care caută crini". Atunci, în anul 1936, cînd se declarase gata să-i ajute pe căutătorii florilor de crini, pe apărătorii republicii înjunghiate ; atunci, în anul morţii sale eroice, Federico Garcia Lorca demonstrase, printr-o întreagă operă poetică şi prin 13 piese de teatru, sensurile unei arte mari, militante, deja nemuritoare, fiindcă creatorul ei plîngea şi rîdea împreună cu poporul său.

De la stînga la dreapta : **Dori Costin (Lucia), Marga Anghelescu (Mariana Pineda), Astra Dan (Amparo)**

Dacă spunem că reprezentarea scenică a operei sale complexe şi nespus de originale pretinde un efort artistic deosebit, dacă spunem că versul său cristalin în formă şi incandescent în idei — hrănit cu seva vechii poezii populare iberice şi luminat de mari idealuri umaniste — pretinde un nivel artistic de înaltă ţinută, ne aflăm în trista situaţie a profesorului de literatură ironizat de Cehov. Dar lucrurile stau aşa şi meritul teatrului care a îndrăznit să dea viaţă scenică *Marianei Pineda* este cu atît mai mare. Cu atît mai mult, cu cît colectivul are o tînără tradiţie teatrală, iar teatrul lui Lorca în ţara noastră o şi mai tînără tradiţie.

Lorca a afirmat că teatrul — „poezia care se înalţă din text şi devine umană“ — a fost vocaţia vieţii sale, că teatrului i-a dăruit cele mai multe ore din existenţa sa. Federico Garcia Lorca a făurit conştient, în literatura ţării sale, o dramaturgie nouă, care reînvia tradiţia de prestigiu a dramei spaniole din secolul de aur, dar ajunsă în prima jumătate a secolului al XX-lea într-un greu impas, prin alungarea de pe scenă a tradiţiilor naţionale populare, prin împietrirea în forme şi maniere estetizante, rupte de viaţă. În opera dramatică a lui Lorca, cu multiple ramificaţii şi semnificaţii filozofice şi poetice, cu rădăcinile adînc implîntate în folclor, cu o mlădiere deosebită a formei, proprii unei îndelungate tradiţii naţionale, dar reconsiderate prin prisma personalităţii unui mare spirit înnoitor, *Mariana Pineda* ocupă un loc reprezentativ. Scrisă în anul 1925, această primă dramă poetică, stilizată într-o factură romantică, avea o adresă politică precisă, ţintind realităţile momentului respectiv. În timpul dictaturii lui Primo de Rivera, care zdrobea aspiraţiile de libertate, înăbuşind toate cuceririle democratice, poetul Spaniei republicane reamintea poporului dramatica şi legendara istorie a unei eroine andaluze al cărei nume era cîntat din gură în gură. Lorca a desenat într-o viguroasă şi delicată compoziţie poetic-dramatică portretul Marianei Pineda, al femeii din popor, care, alăturîndu-se republicanilor conspiratori din prima jumătate a secolului al XIX-lea, a brodat cuvîntul *Libertate* pe drapelul luptei duse împotriva monarhiei lui Ferdinand al VII-lea. Părăsită de prieteni, Mariana Pineda moare în numele cauzei, fiind, mai presus de orice, credincioasă ei însăşi şi ideii libertăţii. În cele mai multe piese din teatrul lui Lorca, eroina, principalul personaj feminin, poartă mesajul protestatar, ridică stindardul revoltei împotriva tradiţiilor mistice şi rînduielilor asupritoare. În *Mariana Pineda*, Lorca amplifică sensurile unei romantice legende, proiectînd-o în istorie, dîndu-i dimensiunile unui simbol generalizator care acţionează şi în numele generaţiei sale.

Piesa *Mariana Pineda* conţine în mod vădit toate elementele specifice teatrului lui Lorca, şi care au stat în atenţia comentatorilor operei sale. Ceea ce numim caracterul sintetic al teatrului lui Lorca, adică reunirea în scenă a verbului poetic cu acţiunea dramatică, a muzicii, a cîntecelor populare cu dansul, continuînd astfel linia tradiţională a teatrului clasic spaniol, tratarea realistă înnoitoare a surselor de folclor, pulverizînd manierismul din tradiţie, în sfîrşit, vîna romantismului popular, care irumpe cu o puternică capacitate de generalizare filozofică, toate aceste trăsături le găsim în chiar această primă dramă, care anunţă pe creatorul de mai tîrziu al *Nunţii însîngerate*, al *Yermei*, al *Nemaipomenitei pantofărese*, al *Casei Bernardei Alba*. Deosebirea greu de sesizat între poezia sa dramatică şi dramele sale poetice se rezolvă în *Mariana Pineda* într-o formă de expresie originală : dacă în piesele de mai tîrziu, baladele, monologurile în versuri, refrenele incantatorii întrerup adesea acţiunile dramatice, împletindu-se trainic în ţesătura piesei (Monologul Lunii în *Nunta însîngerată*, Balada pantofarului în *Nemaipomenita pantofăreasă*), *Mariana Pineda*, scrisă în întregime în versuri, este — aşa cum o denumeşte autorul — o „romanţă populară în trei stampe“. Este o piesă care pretinde un mare spectacol popular, cu suflu poetic, revoluţionar, cu rostirea limpede şi pătrunzătoare a versului, cu exprimarea clară a ideilor.

În mare măsură, sarcina grea pe care şi-a asumat-o colectivul de interpreţi, în frunte cu regizorul Teatrului Muncitoresc C.F.R., a fost dusă la capăt cu succes.

În cariera artistică a regizoarei Geta Vlad *Mariana Pineda* reprezintă un act de maturitate artistică, o realizare îndrăzneaţă şi de prestigiu : fiindcă, prima reprezentare a acestei piese pe scena romînească a transmis cu claritate publicului, mesajul revoluţionar al piesei, sensurile ei politice de o actualitate evidentă şi astăzi pentru realităţile Spaniei franchiste, pentru lupta împotriva fascismului. Regia a precizat în spectacol linia majoră a conflictului, ciocnirea dintre grupul republicanilor, „exaltados“, în frunte cu Mariana, şi absolutismul monarho-catolic, reprezentat prin comisarul regal Pedrosa, lăsînd la o parte elementele lăturalnice ale acţiunii, intriga sentimentală.

în creşterea intensităţii conflictului, ultimul act a căpătat în spectacol, un relief scenic deosebit, o greutate covîrşitoare, drumul spre moarte al Marianei Pineda devenind un moment emoţionant, poetic şi agitatoric, care trimite publicul spre istorie şi actualitate, totodată spre legenda vechii Spanii şi spre lupta pentru libertate a popoarelor din zilele noastre.

Caracterul simbolic al piesei, poezia ei de o mare simplitate artistică, ideile politice ale autorului şi-au găsit o elocventă întruchipare în spectacol, datorită cadrului scenografic, soluţiilor plastice.

Decorurile Sandei Muşatescu au încadrat dramatica poezie a *Marianei Pineda* între gratii, sugerate cu discreţie pe fundalul unor încremenite şi înăbuşitoare perdele negre de catifea. Linia severă şi totodată delicată a decorului, descărcat de elementele unui pitoresc ieftin, de culoare locală, şi-a găsit expresia plastică cea mai sugestivă în actul III, mănăstirea: apăsarea inchizitorială a catolicismului, tristeţea Spaniei heraldice şi retrograde transpar prin coloana geometrică încremenită într-o lumină ceţoasă, dezolantă. Singura vibraţie luminoasă o aduce făptura albă a Marianei Pineda, care urcă spre nemurire, cu o garoafă roşie în mînă, treptele Libertăţii...

Munca regiei s-a concentrat, cum era şi firesc, asupra rolului principal. (Lorca a scris piesa dedicînd-o marii actriţe Margarita Xirgu.) Este un merit al spectacolului, dar totodată şi o cauză a neîmplinirilor sale. Înscrisă în repertoriu pentru valenţele sale de mare spectacol popular, *Mariana Pineda* rămîne totuşi pe scena teatrului, o descifrare solistică a unei grele partituri dramatice, fără să atingă proporţiile monumentale ale dramei lui Lorca, fără să transmită cu destulă putere, dincolo de rampă, strălucitoarea armonie a versului creatorului poeziei spaniole moderne.

Cronica

Prologul piesei şi-a aflat un corespondent plastic în corul-prolog al spectacolului, recitat îndărătul unor simbolice gratii. Dar ar fi fost bine ca refrenul cîntat tînguitor în prolog, ca un bocet (llanto), să fi fost reluat, de-a lungul desfăşurării spectacolului, în accente de revoltă tot mai puternice, să răsune în cadenţe tot mai viguroase; ar fi fost bine ca refrenul romanţei populare să aducă în spectacol prezenţa Granadei, odată cu sunetele unor chitare andaluze[1]; ar fi fost bine ca prezenţa Granadei să palpite în spectacol cu poezia ei caldă, tulburătoare; fiindcă, în *Mariana Pineda,* Granada este mai mult decît fundalul unei acţiuni eroice, fiindcă în această piesă, Granada — adică corul, poporul, oamenii din jur — reprezintă argumentul vieţii şi morţii Marianei. Strigătul: „Amas la libertad por encima de todo“ (iubiţi libertatea mai presus de orice), dacă nu se împlîntă în zidurile Granadei, dacă nu atinge conştiinţe, vieţi omeneşti, dacă nu îşi află ecou în lumea dinafara dramei personale a eroinei, riscă să dizolve caracterul eroic major al piesei într-unul intim, dureros, să releve solitudinea eroinei părăsite, şi nu să afirme crezul victorios al unui erou învingător, căruia i se alătură poporul. Însăşi acţiunea piesei, împărţită de Lorca în „stampe“, permite şi cheamă către o continuă împletire între joc şi cînt, între acţiunile protagoniştilor şi cor, care reprezintă un personaj nelipsit în această dramă: poporul ce-şi plînge şi îşi cîntă eroina, alăturîndu-se luptei ei, şi nepărăsind-o.

Trebuie subliniată îndrăzneala artistică a interpreţilor de la Teatrul Muncitoresc C.F.R., care au cutezat să înfrunte zborul versului lui Lorca. Regia a vegheat cu grijă ca actorii să nu cadă în pericolul cîntării melodramatice, al efectelor romanţioase şi ieftine, înscriind pe această linie cîteva reuşite (în primul rînd, Ion Vîlcu — Al patrulea conspirator; Corado Negreanu — Pedrosa; apoi Kitty Muşatescu — Dona Angustias). Versul însă a avut în spectacol o tratare cenuşie, lipsită de relief şi poezie. Această lacună a umbrit jocul altor interpreţi şi creionarea caracterelor respective: Costel Gheorghiu — Don Pedro de Sotomayor; Victoria Medeea — Isabel la Clavela; Al. Azoiţei — Fernando;

---

[1] De ce nu răsună nici o chitară, într-un spectacol cu o piesă hrănită din seva unor tradiţii folclorice? Credem că pericolul „hispanizării“ nu pîndea aici.

Astra Dan — Amparo; Dori Costin — Lucia.

Dacă rostirea versului pe scenă nu satisface și sărăcește spectacolul *Mariana Pineda*, o vină însemnată o are aici și traducerea piesei. Lipsită de omogenitate — poate și fiindcă semnează trei traducători —, tălmăcirea romînească a versului lui Lorca n-a izbutit să ne comunice tulburătoarea frumusețe a imaginilor sale, bogăția ritmurilor, ascunzînd astfel spectatorilor, unele sensuri profunde ale piesei. Lipsa de unitate în rostirea versurilor pe scenă a apărut și mai vizibilă și din pricina diferenței de stil care s-a creat între jocul interpretei principale, detașat mult de cel al celorlalți actori. Marga Anghelescu se impune în rolul Marianei Pineda printr-o creație de valoare și efort artistic, care dăinuiește în amintirea spectatorului mult timp după spectacol. Talentata actriță desfășoară în acest rol un registru bogat de sentimente și tonuri, unind, într-o interpretare viguroasă și plină de patos, sentimentele femeii îndrăgostite, crezul de luptă al eroinei populare, durerea și bucuria, suavitatea și zăcămîntul pasional. Cu o dicțiune melodioasă remarcabilă, care reliefează în nuanțe ideile versului, Marga Anghelescu a îmbinat cîntul recitativ cu o trăire dramatică puternică. E adevărat că în momente de mare intensitate dramatică (întîlnirea cu Don Pedro în actul II, ultima înfruntare cu Pedrosa în actul III), efortul retrăirii scenice este mult prea vizibil, exteriorizarea sentimentelor distonînd cu linia în general sobră a interpretării. Acest lucru amintește o anumită manieră în jocul Margăi Anghelescu, de care talentata actriță ar trebui să se despartă cu un efort creator.

Regia s-a oprit însă mai puțin asupra celorlalte roluri în munca ei cu interpreții. Din această pricină, mișcarea în scenă suferă în anumite momente (în special în actul II, la întîlnirea conspiratorilor), iar trăsăturile unor personaje rămîn insuficient conturate: Mircea Cruceanu, Mihai Constantinescu — Primul și al Doilea conspirator; Gh. Dumbrăveanu — Alegrito; Sabina Mușatescu — Maica Sor Carmen, după cum de o anumită uscăciune n-au scăpat nici Maria Georgescu-Pătrașcu și Dana Comnea, în ciuda delicateței cu care au decupat siluetele celor două surori novice.

Dincolo de scăderile sale, spectacolul *Mariana Pineda*, acest prim contact al unui tînăr regizor cu teatrul lui Lorca, se înscrie ca un pas cîștigat în abordarea marelui teatru revoluționar al epocii noastre, teatru în care numele lui Federico Garcia Lorca strălucește luminos.

Mira Iosif

TEATRUL PENTRU TINERET ȘI COPII

„CINE A UCIS?" DE ȘTEFAN BERCIU

Data premierei: 11 octombrie 1960. Direcția de scenă: Marius Popescu. Decoruri: Adriana Leonescu. Costume: Eugenia Bassa Crîșmaru. Distribuția: Ion Gheorghiu (Maior Panait); Constantin Lipovan (Lt. Hogaș); Gh. Crîșmaru (Slt. Costin); Mihai Dogaru (Marin Ciosu); Marcela Demetriad (Roza Ciosu); Puica Stănescu (Elena Pîrvan); Nicolae Ifrim (Nae Almăjanu); Karin Rex (Olga Severeanu); Leopoldina Bălănuță (Maria Ormazu); N. Neamțu-Ottonel (Marin Neacșu); Ion Anghel (Adrian Florescu); M. Niculescu Stere (Ofițerul de serviciu); Marin Constantin (Ionescu); Margareta Papazian (Secretara).

Cu piesa *Cine a ucis?* Ștefan Berciu debutează cu succes într-un dificil gen al literaturii dramatice, genul polițist. Meritul principal al piesei lui Berciu este faptul că — în limitele genului — servește o replică promptă cantității industriale de literatură de acest gen din Occident, literatură care propagă cu dezinvoltură crima și incită cu candoare la bestialitate. Autorul refuză arsenalul clasic al mijloacelor de groază și mister, dar infirmă totodată și „scopul" pe care acesta îl promovează.

În schimb, din canavaua captivantă a unei intrigi prin excelență de factură polițistă, desprinde nota educativă a fabulei sale.

Şi materialul faptic al piesei *Cine a ucis?* porneşte de la un caz, de la o crimă : o tînără magazioneră a unei fabrici este asasinată, în timp ce din depozit se sustrage o mare cantitate de material. Trei anchetatori ai organelor miliţiei răspund de rezolvarea cazului. Sarcina lor grea se complică cu fiecare depoziţie, cu fiecare martor, cu fiecare bănuială. Pentru a face lumină, anchetatorii dovedesc perspicacitate, tact şi foarte multă răbdare. Animaţi de principiile democratice ale justiţiei noastre, ale umanismului legilor noastre socialiste, cei trei manifestă multă încredere în oameni, dar şi intransigenţă faţă de infractori. În misiunea lor, legătura organică cu cetăţenii conştienţi şi sprijinul solidar al acestora se dovedesc eficiente. Odată cu aceşti cetăţeni, şi împreună cu cel mai tînăr dintre anchetatori — aflat la primul său caz — autorul solicită şi pe spectator să gîndească, să cîntărească faptele şi ipotezele, să urmărească nu numai „cine" a ucis, dar şi „de ce", lansînd astfel prin modul în care se desfăşoară ancheta judiciară, un apel la vigilenţă împotriva atentatorilor la bunul obştesc, de care nu numai miliţia, ci şi fiecare cetăţean e răspunzător. Piesa depăşeşte astfel cadrul şi caracterul strict al unei anchete judiciare, devenind o dezbatere deosebit de utilă şi instructivă, de responsabilitate colectivă. În această dezbatere, autorul nu urmăreşte procese psihologice adînci sau implicaţii filozofice. Genul poliţist are limitele lui şi, în cadrul acestora, faptele ne sînt transmise simplu, direct şi cu multă iscusinţă dramatică.

Desigur, nu vrem să scuzăm în acest fel, lipsurile inerente debutului, ca aglomerarea unor elemente tehniciste (analize de laborator, benzi de magnetofon), prisosul unor scene care lungesc, numai pentru a complica „iţele", sau unele neajunsuri de ordin literar-dramatic (retrospectivele). Dar nici nu putem să nu apreciem darul cu care autorul creionează tipuri autentice, deşi reduse ca partitură dramatică, sau siguranţa cu care dirijează în aşa fel investigaţia inteligentă a celor trei anchetatori — discret individualizaţi — încît susţine interesul spectatorului pînă la ultimele scene în care, bineînţeles, îi oferă satisfacţia prinderii şi pedepsirii criminalului.

Desigur că o piesă poliţistă îşi are mijloace de expresie scenică proprii. Nu le-am întîlnit însă în spectacolul pus în scenă de Marius Popescu. Fantezia limitată, cuminte şi lineară, cu care regia a conceput spectacolul, a prejudiciat transpunerii scenice. Astfel, ideea „misterioaselor" jocuri de umbre de pe fundal s-ar fi dovedit inspirată, dacă intervenţia lor ar fi fost urmărită cu consecvenţă şi, mai ales, în corespondenţă logică cu acţiunea ulterioară, din scenă, unde misterul lor era elucidat. La fel de inoperante au apărut şi diapozitivele proiectate în biroul de anchetă (schiţat cu sobrietatea adecvată de scenografa Adriana Leonescu), atîta timp cît ele nu aduceau nimic în plus faţă de relatarea verbală, ba chiar îngreunau şi mişcarea actorilor, şi cursivitatea deducţiilor spectatorilor. Iar metafora „scaunului infamiei", pe care iau loc numai cei cu cugetul pătat, spre deosebire de superioritatea — ajutată de practicabile — a celorlalţi, ni s-a părut facilă şi neavenită.

Încărcînd astfel spectacolul, regizorul a uitat esenţialul într-un montaj de factură poliţistă : ritmul absolut indispensabil care, în aceste cazuri, se traduce prin dinamismul succesiunii scenelor şi prin dialogul alert, punctat de pauze doar în clipele de suspensie, de surprize.

Totuşi, interesul spectacolului de pe **scena Teatrului pentru Tineret şi Copii** este susţinut şi asigurat de calitatea bună a majorităţii interpretărilor. Am reţinut, în primul rînd, pe Ion Gheorghiu (maiorul Panait), prin simplitatea şi sinceritatea cu care a afirmat dîrzenia şi ponderea reprezentanţilor justiţiei. Actorul a conjugat excelent disciplina răspunderii sale, cu umorul tonic şi înţelegerea tovărăşească a omului cu mare experienţă de viaţă şi profesională. Remarcabilă a fost, de asemenea, maniera în care Neamţu-Ottonel (Neacşu) a menţinut taina piesei, ascunzînd cu pricepere, sub masca blîndeţii, fariseismul şi bestialitatea făptaşului, derutînd pînă la ultima scenă, confruntarea — pe care nu ştim de ce a dat-o „ţipat", cînd mai logic era să braveze calm —, bănuiala spectatorilor asupra identităţii sale morale.

Autentice portrete, realizate cu mult talent, au fost şi cele ale actorilor Ion Anghel şi Nicolae Ifrim, care, alături de Leopoldina Bălănuţă şi Mihai Dogaru, au adus note de reală prospeţime artistică într-un spectacol atractiv şi educativ.

Emil Riman

Scenă din actul III.

TEATRUL EVREIESC DE STAT DIN BUCUREŞTI

„MERCADET, OMUL DE AFACERI" DE BALZAC

Data premierei: 10 noiembrie 1960. Regia: George Teodorescu. Decoruri şi costume: Adina Reich.

Distribuţia: Mauriciu Sekler (Mercadet); Sonia Gurman (Madame Mercadet); Erica Beneş (Julie, fiica lor); Carol Feldman (Minard); Isac Havis (Verdelin); Benno Popliker (Goulard); Isac Cassvan (Violette); Samuel Fischler (Pierquin); Dolly Schreiber (Mericourt); Willi Rieber (De la Brive); Elias Bercovici (Justin); Lili Elinovschi (Virginie); Ruth Schnecker (Thérése); Moise Bălan (Şeful creditorilor); Willi Becker, Ozi Segally, Bebe Bercovici, Tobias Bălan, Sami Goodrich, Sully Roizen, Solomon Cheptenaru, Rudi Rosenfeld (Creditori); Sully Roizen (Şef croitor); Bebe Bercovici, Rudi Rosenfeld (Ajutori); Betty Gherşin-Feldman, Mia Schmetterling, Ofelia Strul (Modistele).

Balzac n-a fost un dramaturg prin vocaţie, ba mulţi dintre cititorii vastei sale *Comedii umane* nici nu ştiu că a scris şi comedii dramatice. Cu toate acestea, *Mercadet*-ul balzacian, văzut la Teatrul Evreiesc de Stat din Capitală, ne-a oferit satisfacţia unui text proaspăt, apropiat înţelegerii şi sensibilităţii noastre de spectatori contemporani. Am spune, pe scurt, că şi în teatru măiestrul autor a lăsat să i se întrevadă „gheara de leu". Fiindcă, sînt în paginile din *Mercadet*, oameni şi moravuri vii, o intrigă de comedie care „mişcă" o lume adevărată, adevărată atît pentru întîia jumătate a secolului al XIX-lea, cît şi pentru secolul nostru, în partea de capitalism (încă) a globului. Piesa e o elocventă ilustrare a modului de viaţă, de pe o zi pe alta, pe care capitalismul îl rezervă, în cele din urmă, chiar şi partizanilor săi, afaceriştii, speculanţii de bursă. Soarta domnului Mercadet şi a întregii sale familii depinde de hazard şi fatalitate. Nici măcar inventivitatea, inteligenţa, capacitatea speculativă nu pot rezolva nimic. Numai întîmplarea — îmbrăcată în hainele lui Godeau, un vechi prieten de afaceri, plecat, îmbogăţit şi întors din Indii — mai poate salva existenţa afaceristului prins în menghina propriilor speculaţii şi a creditorilor. Alternativa e unică: Godeau, adică hazardul, „providenţa", coincidenţa salvatoare — sau înecul în Sena. E o alternativă încă actuală în Occident. De pe pozițiile vieții noastre socialiste, privim zbuciumul lui Mercadet și surîdem la ridicola și iluzoria soluționare a falimentului său. De pe aceste poziții am admirat și excelenta punere în scenă a comediei lui Balzac la Teatrul Evreiesc de Stat.

Regizorul George Teodorescu a dat dialogului o sprinteneală, egalată doar de ingeniozitatea cu care au fost plasticizate sensurile, principale și secundare, ale comediei. Cu subtilitate și exactă informație culturală, George Teodorescu a situat istoricește comedia balzaciană, ținînd seamă de tehnica și construcția ei (mai mult sau mai puțin în prelungirea tradiției molièrești), cum și de spiritualitatea începutului de veac al XIX-lea, oferind sinteza unui spectacol limpede și eficace. Deosebit de izbutită socotim că este sincronizarea cuvînt-mișcare. Mișcarea scenică a fost executată tot timpul în cadența dictată de cuvînt, adică de sens, exact cum trebuie. Nici un amănunt nu a fost neglijat, fiecare amănunt a avut adresă. Bunăoară, „jocul scaunelor“: pentru fiecare creditor care-l vizitează, Mercadet așază un scaun în mijlocul încăperii, dar însăși această așezare urmărește gradațiile sociale, Goulard bucurîndu-se de privilegiul unui fotoliu plușat, în timp ce lui Violette, om cu apucături cam țărănești, nu i se oferă decît un scăunel de lemn. Alt exemplu: corul lătrat al creditorilor. Însuși cuvîntul pe care-l pronunță creditorii, cerîndu-i lui Mercadet achitarea datoriilor pe loc, a sugerat regizorului soluția unui neîntrerupt hămăit, care transformă metaforic pe domnii în frac în adevărați lupi cenușii, gata să-și sfîșie prada: capitalism sadea, la modul cel mai plastic! Nu mai puțin demnă de luare-aminte e tehnica aparteurilor, a frazelor pronunțate de personaje „pentru sine“, pe care spectacolul contemporan cu greu le acceptă. Aici însă, gîndurile rostite cu voce tare n-au deranjat nici o clipă, încorporîndu-se firesc în dialog, ba dîndu-i chiar o pigmentație inedită.

Cronica

Regia n-a ezitat să introducă și un moment de balet, în finalul actului I: o adevărată țîșnire coregrafică a croitorilor și modistelor, veniți să „îmbrace“ familia Mercadet. Subscriem la ideea regizorului, dar cu recomandarea unei sporite consecvențe: de ce nu o rezolvare în mișcare de balet și a finalului comediei înseși, foarte pretabil la o asemenea desfășurare, analog cu scena „îmbrăcării“? Mercadet și ai săi ar putea să încingă, aici, la sfîrșit, o bacanală în toată legea, luminată fantastic cu reflectorul miraculoasei și absurdei întoarceri a lui Godeau (pe care — scris Godot — spectatorii piesei contemporane a lui Beckett îl mai așteaptă și acum, la Paris, dar nu mai vine!)

Sub îndrumarea unei atari regii inteligente, nuanțate și pline de vervă, colectivul de la T.E.S. a funcționat cu mare precizie, dovedind o sudură de autentică echipă de teatru. Deasupra tuturor, monumentală — cum o cerea și rolul — interpretarea dată de Mauriciu Sekler lui Mercadet. Nici o intenție, măcar, de caricaturizare, nici o mișcare în afara desenului net și viguros al personajului, și totuși cu cîtă evidență, cu cît relief, a prins viață sub masca lui Sekler, arhetipul burghezului, tribulațiile la care îl supune însăși ordinea socială de el voită și susținută, capitalismul. Mercadet a fost masiv și expresiv, ceea ce a făcut mai evidente trăsăturile morale ale modelului social. Dacă totuși ar fi să formulăm o observație în legătură cu acest rol, excelent jucat, e că am vrea să i se adauge încă puțină vioiciune „pariziană“, peste cea pe care Sekler i-a dat-o pînă acum cu o brechtiană economie. (Mai precizăm că reușita, de care aminteam, în debitarea aparteurilor aparține în egală măsură și științei actoricești-regizorale a lui Mauriciu Sekler.)

Întreg restul distribuției a fost bine armonizat: omul potrivit la locul potrivit. Ne-a plăcut — lucru nu chiar atît de frecvent pînă acum la T.E.S. — jocul actrițelor, care au acționat cu eleganță și discreție: e vorba atît de Sonia Gurman (madame Mercadet) și Erica Beneș (o grațioasă Julie), cît și de Lili Elinovski și Ruth Schnecker în două roluri episodice de subrete. Dintre bărbați am reținut îndeosebi interpretările tinerilor Willi Rieber, fără cusur în dandyul De La Brive, și Carol Feldman, care a dovedit reale calități de amorez romantic în funcționarul

Minard. Isac Havis (Verdelin) şi Samuel Fischler (Pierquin) au fost vîrstnicii care s-au ilustrat, mai mult decît alţii, printr-un joc atent faţă de valorile textului.

Nu putem încheia mai nimerit aceste rînduri decît exprimînd lauda cuvenită spiritualelor şi viu-grăitoarelor decoruri ale Adinei Reich. Pe un fundal tăiat în linie frîntă din panouri înalte, pictoriţa a fixat momente grafice reprezentative pentru epoca piesei, recapitulînd spectatorului utile noţiuni de istorie, geografie, ştiinţă şi economie. Totul în maniera lui Daumier (publicaţia „Charivari"), inclusiv portretul lui Balzac. În planul întîi şi al doilea, scenografia a adus — din punct de vedere al culorii şi al suprafeţelor în decor şi mobilă — atmosfera mediului şi a vremii, cu tot ce avea încă proaspăt sau începînd să putrezească.

Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti a înregistrat cu *Mercadet* un net succes de regie, interpretare şi scenoplastică, adică un autentic succes de colectiv.

Florian Potra

TEATRUL DE STAT DE OPERETĂ

„LYSISTRATĂ" DE GHERASE DENDRINO

LIBRETUL DE NICUŞOR CONSTANTINESCU ŞI GEORGE VOINESCU

Data premierei: 15 decembrie 1960. Muzica: Gherase Dendrino. Libretul: Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu. Regia: Nicuşor Constantinescu. Decoruri: George Voinescu. Costume: Mac Constantinescu şi George Voinescu. Maestru de cor: Constantin Rădulescu. Coregrafia: Elena Penescu Liciu. Distribuţia: Silly Popescu, Lucia Roic şi Lidia Popescu (Lysistrata); Ion Dacian şi Anton Negoiţescu (Lycon); Virginica Romanovski şi Constanţa Cîmpeanu (Lampyto); Bimbo Mărculescu şi Toni Buiacici (Taraxion); George Groner (Stilbonide); Maria Wauvrina şi Silly Vasiliu (Glychera); Cella Tănăsescu şi Vali Niculescu (Myrhina); George Hazgan şi Nelu Marinescu (Theoros); N. Ionescu-Dodo şi Mugur Bogdan (Cleon); Silviu Gurău şi Bugarin Duşan (Polemos); Gabriel Gheorghiu şi Mugur Bogdan (Actorul); Dia Panaitescu şi Adriana Codreanu (Actriţa—Pacea); Viorel Chicideanu şi Mihail Petculescu (Jupiter); Ruxandra Argeşiu (Junona); Ştefi Pîrvulescu (Pallas Athena); Lia Turovski şi Valeria Rădulescu (Afrodita); Mugur Bogdan şi Aurel Grămescu (Marte); Iancu Groza şi Bugarin Duşan (Hephaistos); Ştefan Glodariu şi Constantin Drăghici (Hermes); Ştefan Teodoriu şi Constantin Cociu (Thermogene); Paul Obogeanu (Pfapflaxios); Gh. Pufulete (Soldatul theban).

După o pauză mult prea lungă şi nejustificată, Teatrul de Operetă ne-a înfăţişat premiera *Lysistrata*, rezultat al fructuoasei colaborări dintre cunoscutul cuplu Nicuşor Constantinescu-George Voinescu şi valorosul compozitor Gherase Dendrino.

Cei doi scriitori şi-au luat ca temă a libretului lor, una din cele mai acute probleme ale contemporaneităţii: pacea. Apelînd la un conflict ai cărui eroi fac parte din antichitatea elenă, premisele acestuia au rămas la fel de clare, de limpezi, de mobilizatoare pentru spectatorul din 1961. Pretextul e împrumutat de la Aristofan, dar libretul operetei se desfăşoară cu totul altfel decît la „părintele comediei", eroii, acţiunile lor, peripeţiile dramatice fiind filtrate printr-o viziune modernă, contemporană.

Lupta pentru *pace*, visul milenar al omenirii, e astfel presărată cu aluzii actuale de către poetul luptător Lycon şi de iubita sa, înţeleapta Lysistrata, în opoziţie cu cîrdăşia neguţătorilor de arme şi sacerdoţilor. Libretul e punctat cu accente de poezie de bună calitate, cu un lirism deloc desuet, cu un optimism mobilizator ce apropie cu atît mai puternic pe spectatori

Ion Dacian (Lycon) şi Silly Popescu (Lysistrata)

de nobilul ţel către care se îndreaptă eroii.

Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu au creat cu *Lysistrata* o *lucrare literară* de sine stătătoare, dovedind că „genul minor“ al operetei poate fi înnobilat creator. Desfăşurarea conflictului dramatic, uşor liniară, respectă parcă modelul antic şi e însoţită de comentariile poetice ale „Actorului“ şi corului.

Umorul piesei se bazează în mod deosebit pe contraste (limbajul uneori modern al eroilor antici şi maniera „modernistă“ a zeilor din Olimp), pe anacronisme, şi foloseşte mai puţin „quiproquo“-ul şi elementele „clasice“ ale operetei. Poate că n-ar fi stricat ca autorii să fie şi mai generoşi cu umorul, cu momentele comice, bogate în nuanţe. Există în libretul operetei o lăudabilă intenţie caracterologică a personajelor prin replică, prin analiză psihologică, ceea ce e un adevărat... eveniment în libretul de operetă.

Despre muzica lui Gherase Dendrino, simplă, melodioasă, elocventă, despre corurile ei mobilizatoare, au scris pe larg cronicarii de specialitate. De asemenea, despre excelenta muzică de scenă. Noi ne îngăduim doar să facem rezerva că am fi dorit un număr şi mai mare de arii, de „şlagăre operetistice“, apte să fie *reţinute* de spectatori.

Reprezentaţia a constituit şi o fericită simbioză artistică : compozitorul e dirijorul orchestrei ; unul din autori, Nicuşor Constantinescu, e regizorul, iar celălalt — George Voinescu — scenograful spectacolului.

Nicuşor Constantinescu a montat opereta în spaţii largi, cu un sugestiv şi plastic decor fix, cu o mare animaţie scenică, folosind ades formule revuistice, mai mult sau mai puţin încorporate ansamblului, cu un ritm fugos (exceptînd unele momente, mai ales finalul actului I, în care se supralicitează figuraţia). Interpreţii au fost conduşi spre un joc cît mai puţin ostentativ, simplu, sincer, într-o armonizare estetică a gestului şi mişcării cu cîntecul.

Atmosfera locală e bine realizată, sugestivă, cu un umor grotesc de efect. Un mare merit al regizorului e faptul că mesajul de idei al piesei a fost adus limpede, cu pregnanţă mobilizatoare, în faţa spectatorilor.

În ceea ce priveşte distribuţia, vom încerca să o privim cu mai multă atenţie decît în cronicile muzicale de specialitate. În rolul Lysistratei, Silly Popescu a ştiut să întruchipeze graţia şi căldura eroinei, deşi n-a avut forţa necesară să ne facă să-i bănuim calităţile mobilizatoare şi nici umorul popular cu care personajul a fost creditat. Apreciatul cîntăreţ Ion Dacian, convingător în momentele lirice, a fost exterior, integrat mai puţin personajului şi mai mult propriei sale personalităţi muzicale.

Interpreţii „partiturii“ de comedie au servit cu haz şi aplomb piesa : în primul rînd, Virginica Romanovski, cu o vervă şi un ritm inepuizabile ; apoi, George Groner şi Maria Wauvrina, autorii unor compoziţii pe cît de groteşti, pe atît de copioase ; de asemenea şi Silviu Gurău, actor-cîntăreţ complex, cu o vie şi nuanţată inteligenţă scenică. Mai puţin inspirat, Bimbo Mărculescu şi-a repetat „poantele“ cunoscute, în timp ce „zeii Olimpului“ s-ar fi cuvenit să aducă mai mult haz pe scenă, aşa cum de pildă l-au adus „zeiţele“ Ruxandra Argeşiu, Ştefi Pîrvulescu şi Lia Turovski.

Nici în acest spectacol, „statuarul“ interpret Gabriel Gheorghiu nu a avut fluiditatea, dinamica unui comper, iar interpreta Păcii, Dia Panaitescu, a fost departe de realizarea artistică a acestui luminos simbol.

Mişcarea figuraţiei, amplă, dinamizînd acţiunea, participînd ca un fundal viu la mişcările sufleteşti ale eroilor, a fost o izbîndă a regiei, deşi, figuranţilor, luaţi în parte, li s-ar putea reproşa prea puţină grijă pentru individualizarea şi portretizarea figurilor. Dansurile, spectaculoase la prima vedere, ni s-au părut puţin izbutite artistic, în primul rînd, din cauza interpreţilor prea puţin stăpîni pe mijloacele de expresie coregrafică.

Decorurile lui George Voinescu, simple, aerate, expresive prin cîteva elemente, ni-l recomandă din nou pe autorul lor ca pe unul dintre cei mai înzestraţi scenografi ai genului. Excelente costumele lui Mac Constantinescu ; măştile sale tragicomice au fost de o mare frumuseţe şi expresivitate — fidelitatea reconstituirii artistice, exemplară !

Ca libret şi spectacol, *Lysistrata* e o biruinţă a Teatrului de Operetă, o biruinţă a operetei romîneşti, o dovadă că, numai în condiţiile realismului socialist, toate genurile artei pot înflori pe deplin.

Al. P.

DUPĂ CEL DE AL II-LEA FESTIVAL BIENAL DE TEATRU „I. L. CARAGIALE“

BRAVO AMATORII!

Afirmaţia că în teatrul de amatori repertoriul joacă asupra colectivelor de interpreţi un rol educativ mai mare decît asupra colectivelor profesioniste, ni se pare pe deplin întemeiată. Contactul cu o piesă de valoare este pentru artiştii amatori o lecţie de viaţă, de creaţie. Dimpotrivă, contactul cu o piesă mediocră constituie o inutilă pierdere de vreme pentru aceşti oameni care vin din producţie pe scenă nu numai în scopul de a spune ceva esenţial spectatorilor, dar şi pentru a-şi lărgi orizontul spiritual.

In această privinţă, am înregistrat cu satisfacţie la cea de a doua ediţie a Festivalului bienal de teatru, contactul colectivelor noastre de amatori cu lucrări dramatice dintre cele mai reprezentative, ca: *Tinereţea părinţilor* de B. Gorbatov, *Nila* de A. Salînski, *Ultima etapă* de E. M. Remarque, *Puştile Terezei Carrar* de Brecht, *O noapte furtunoasă* de Caragiale, sau *Tache, Ianke şi Cadîr* de V. I. Popa.

Una din trăsăturile dominante ale Festivalului a constituit-o promovarea pieselor romîneşti contemporane. Alături de piesele specifice într-un act sau două — *Îndoiala* de E. Maftei, *Gară mică* de Dan Tărchilă, *Aripă de rîndunică* de Sütö András, *Noi, cei fără de moarte* de M. Davidoglu, *Încăpăţînatul* de Hans Kehrer — amatorii au reprezentat *În Valea Cucului* de M. Beniuc, *Vlaicu şi feciorii lui* de L. Demetrius, *Mielul turbat* şi *Recolta de aur* de A. Baranga, *Anii negri* de A. Baranga şi N. Moraru, *Ziariştii* de Al. Mirodan, *Răzeşii lui Bogdan* de E. Maftei, *Nota zero la purtare* de V. Stoenescu şi O. Sava. În sfîrşit, a adăugat un colorit interesant, populara dramatizare a lui G. Vasilescu, *Ochiul babei*, precum şi opereta *Sărbătoarea recoltei* de I. Raţiu, H. Nicolaide şi T. Lalescu.

Un asemenea repertoriu, de nivelul teatrului profesionist, nu poate decît să exprime, în modul cel mai viu şi mai elocvent, maturizarea mişcării noastre artistice de amatori.

Ţinînd însă seama de faptul că mişcarea de amatori, care reprezintă un mijloc din cele mai eficiente în formarea conştiinţei socialiste a oamenilor, în educarea sentimentelor cetăţeneşti, nu poate fi întregită fără prezentarea într-un număr mai cuprinzător a unor piese scurte, combative, agitatorice, trebuie spus că, din acest punct de vedere, repertoriul Festivalului s-a dovedit deficitar. Există încă prea puţine piese scurte care să cuprindă, mai multilateral, actualitatea.

De bună seamă, interpretul amator, devenit an de an tot mai exigent, nu se mai poate mulţumi cu lucrări într-un act naive şi banale, cu expuneri schematice de fapte, puţin atractive şi puţin grăitoare. Forurilor de îndrumare, şi în special, Casei Centrale a Creaţiei Populare, li se cer eforturi sporite pentru îmbogăţirea repertoriului teatrului de amatori cu piese care să exprime mai din plin şi mai convingător noul, viaţa cu prefacerile ei.

***

Mai mult decît altă dată, cel de-al II-lea Festival bienal de teatru de amatori a marcat creşterea nivelului interpretării. În majoritatea spectacolelor s-au putut întîlni valori artistice originale, expresii artistice inedite. Actorii amatori au demonstrat că ştiu să-şi însuşească din teatrul profesionist ceea ce are acesta mai înaintat şi valoros. Spectacolele amatorilor s-au făcut apreciate prin montări scenice strîns legate de spiritul textelor, cu soluții dictate dinăuntrul universului de idei și de personaje înfățișate de autor. S-a observat străduința instructorilor de a găsi acele forme scenice care pot să transmită, în modul cel mai clar, ideile și mesajul pieselor. În valorificarea scenică a textelor s-a vădit folosirea unui limbaj autentic, lipsit de emfază și retorică. Am remarcat faptul că în spectacolele de amatori, cuvîntul hotărîtor a revenit interpreților care în general au promovat un joc realist, organic, firesc.

Orientarea spre interpretarea sobră, lipsită de emfază sau ostentație, a slujit valorificării momentelor de emoție și tensiune dramatică. A impresionat exprimarea simplă și convingătoare a patosului eroic revoluționar din spectacolul cu piesa *Tinerețea părinților* (clubul Uzinei „Ilie Pintilie" din Ploești), unde, sub îndrumarea instructorului Nicolae Spudercă, majoritatea interpreților au reușit să sublinieze cu sinceritate esența caracterului eroilor lui Gorbatov. Aceeași exprimare laconică, sobră, a eroismului am întîlnit-o și în spectacolul *Nila* (Sindicatul Învățămînt, Călărași — instructor Aurel Elefterescu). De mijloace asemănătoare s-au folosit și talentații interpreți ai Casei de cultură din Lugoj, pentru a reda dramatismul piesei lui E. M. Remarque, *Ultima etapă* (instructor A. Șerbănescu). Referindu-ne și la alte realizări în acest sens, ne-ar fi imposibil să nu ne oprim la *Noi, cei fără de moarte* (Clubul central „Bicaz" — instructor Moise Peretz și I. Gh. Rusu), *Puștile Terezei Carrar* (Casa de cultură „Fr. Schiller" — instructor Petrică Vasilescu), spectacole de frumoasă ținută artistică.

Creșterea măiestriei în mișcarea artistică de amatori a putut fi surprinsă mai ales în valorificarea scenică a comediilor *Răzeșii lui Bogdan* (Căminul cultural Dolhasca — instructor Gh. Bîrsan), *Ochiul babei* (Căminul cultural Cimpa — instructor Maria Pătrășcoiu), *Îndoiala* (Colțul roșu al G.A.S. Sagna — instructori Elena Bogza și Ghelu Destelnica, și Oficiul special transporturi, Gara de Nord — instructor Stelian Mihăilescu). Toate aceste spectacole s-au remarcat printr-un puternic caracter popular, prin tendința de a valorifica și dezvolta elemente de folclor, de un optimism tonic. Dacă echipa din Dolhasca a adus pe scenă un specific moldovenesc bogat în nuanțe, plin de farmec dialectal, cu chipuri autentice, viu caracterizate, echipa din Cimpa a dezvăluit în *Ochiul babei* un simț deosebit al ritmului, al detaliului artistic și al amănuntului semnificativ. Interpreții amatori de la Cimpa au demonstrat pe lîngă însușirea de a zugrăvi caractere pregnante de comedie, și talentul rostirii versului în scenă. Merită să mai pomenim spectacolul Casei de cultură Rîmnicu-Vîlcea, cu piesa *Vlaicu și feciorii lui* — instructor C. Georgescu, al Casei de cultură Sebeș-Gurahonț, cu piesa *În Valea Cucului* — instructor Valentin Avrigeanu.

Numeroasele realizări din cadrul Festivalului, și de care n-am putut aminti decît în parte, se datoresc de bună seamă sprijinului susținut, pe care l-au primit artiștii amatori de la cadrele profesioniste. Premierea actorilor-instructori : Nicolae Spudercă de la Teatrul de Stat din Ploești, Mihail Lapteș de la Teatrul Național din Cluj, Stelian Mihăilescu de la Teatrul Muncitoresc C.F.R., Gh. Ghițulescu de la Teatrul Municipal, I. Gh. Rusu de la Teatrul din Bacău, Radu Nicolae de la Teatrul Național din Craiova, ni se pare de aceea o binemeritată evidențiere a activității pe care au depus-o instituțiile noastre profesioniste în sprijinul amatorilor. Totuși, raportat la creșterea vertiginoasă a numărului de echipe de teatru de amatori (în sistemul așezămintelor, numărul echipelor, de la primul pînă la acest Festival, a crescut cu 3500), ajutorul pe care-l dau instituțiile noastre profesioniste, mult mai restrînse ca număr, cu un efectiv mic de cadre, se dovedește insuficient doar sub forma trimiterii actorilor pentru regizarea spectacolelor de amatori. Trebuie intensificată munca, mai ales pentru calificarea instructorilor echipelor de amatori, prin asigurarea de lectori calificați la școlile populare de artă, de conferențiari competenți la seminarele metodice ale caselor regionale de creație populară. Numai prin asigurarea unui număr mai mare de instructori cu o înaltă calificare, instituțiile profesioniste pot contribui mai eficient la dezvoltarea activității artiștilor amatori.

Dacă la cel de al II-lea Festival bienal de teatru, regiunea Ploești a cucerit patru premii colective și cinci individuale, aceasta se datorește de bună seamă, în afara sprijinului profesioniștilor, și îndrumării competente și serioase din partea forurilor de conducere regionale, a Casei regionale de cultură, care a urmărit îndeaproape și a sprijinit efectiv, concret, activitatea artiștilor amatori. În fazele preliminare, în regiunea Ploești, fiecare spectacol prezentat de amatori a fost discutat în amănunt de către membrii Comisiei de vizionare, regizorii aflați în comisie au dat îndrumări concrete pentru îmbunătăţirea spectacolelor. Şi în alte regiuni, cum sînt Bacău, Hunedoara, Banat, s-au practicat asemenea metode. E regretabil însă că în regiuni cu o bogată tradiţie culturală, cum sînt Iaşul, Braşovul, slaba activitate de îndrumare a dus la neparticiparea acestora la Festival. Iaşul a fost prezent doar cu o singură recitare ; Braşovul, cu o singură formaţie. Slabe rezultate au obţinut în munca cu amatorii şi regiunile Maramureş, Dobrogea, Oltenia. Aproape inexplicabilă apare anemica participare la Festival a regiunii şi a oraşului Bucureşti, unde sînt concentrate numeroase forţe artistice.

Cele 32 de spectacole prezentate în finală, numărul mare de recitatori şi povestitori artistici, montajele literare, care au obţinut un succes deosebit, au constituit o edificatoare demonstraţie a forţelor creatoare ale poporului nostru, a pasiunii şi a dăruirii artistice, a creşterii nivelului său cultural. Insistînd asupra îmbogăţirii repertoriului cu cele mai valoroase lucrări din repertoriul autohton şi universal, contribuind şi mai departe la creşterea nivelului interpretativ, vom putea asigura mişcării noastre artistice de amatori o continuă dezvoltare.

Valeria Ducea

Păpuşile au fost şi ele prezente în finală. Piesele prezentate de cele 16 colective de păpuşari-amatori „finaliste" au fost alese, în genere, pe măsura posibilităţilor artistice şi tehnice ale colectivelor (să nu uităm că păpuşarii amatori îşi confecţionează ei înşişi păpuşile şi aproape toată recuzita pe care o folosesc). Cele mai multe spectacole au fost adresate copiilor de vîrstă şcolară şi preşcolară. (N-au lipsit nici *Ursuleţii veseli,* nici *Artiştii pădurii,* nici *Deschide-te, traistă* şi multe altele). Dintre ele, *Artiştii pădurii,* prezentat de Casa de cultură Sighet, a obţinut cel mai mare succes. Ideea piesei a fost transmisă cu deosebită claritate într-o punere în scenă plină de vervă şi haz. La alte spectacole din această categorie am reţinut acurateţea interpretării (*Lucrează, pisicuţo* — Căminul cultural Valea lui Mihai), efortul de a realiza o participare deplină a micuţilor spectatori la evenimentele de pe scenă (*Gîscănelul* — Spitalul de copii Nr. 1 din Iaşi, cel mai bun dintre cei trei *Gîscănei* ajunşi în finală, şi *Hoinărici* — Uzinele „1 Mai" Ploeşti), expresivitatea păpuşilor (*Băiatul şi vîntul* de N. Trandafilovna — Căminul cultural T. Vladimirescu din Craiova).

Alături de piesele pentru copii au figurat în repertoriul echipelor de păpuşi prezente în finală şi programe de estradă sau de brigadă adresate celor mari. Numărul lor a fost însă insuficient. Cele două *Vitrine cu caricaturi* de Mircea Crişan şi Al. Andy, prezentate de Fabrica de confecţii din Tg. Jiu şi de Casa de cultură din Giurgiu, au demonstrat că păpuşarilor amatori nu le lipsesc nici fantezia, nici priceperea, nici talentul de a pune în scenă astfel de spectacole. (Este concludent, de altfel, că aceste două echipe s-au situat pe primele două locuri.)

Dintre celelalte spectacole adresate adulţilor, cel al Casei de cultură „Baruh Berea" din Bucureşti ni s-a părut mai puţin izbutit. În acest spectacol, intitulat *Divertisment liric,* creatorii lui, în strădania de a oglindi transformările din ultimii ani din viaţa capitalei noastre şi a locuitorilor ei, s-au oprit, de cele mai multe ori, doar asupra unor aspecte exterioare. Măiestria cu care a fost realizat cadrul plastic al spectacolului şi fineţea cu care au fost mînuite păpuşile dovedesc posibilităţile mari ale colectivului, care vor putea fi valorificate într-o mult mai însemnată măsură, pe baza unui text mai reuşit din punct de vedere ideologic şi artistic.

Am reţinut simplitatea mijloacelor specifice păpuşăreşti, cu care a fost montat textul cu adresă directă la unele probleme ale agriculturii noi, socialiste (cum ar fi, de pildă, creşterea şeptelului), în spectacolul prezentat de colectivul Colţului roşu al G.A.C. „Horia Roman" (*Animale năzdrăvane* de B. Munte).

Cea de a doua bienală a marcat în ce priveşte mişcarea de păpuşari amatori, în primul rînd, o foarte largă răspîndire a acestei arte pe întreg cuprinsul patriei, o creştere simţitoare a numărului colectivelor. În al doilea rînd, un pas înainte în ce priveşte măiestria interpretativă, punerea în scenă, cadrul plastic, la cele mai multe din echipele care au participat şi la trecutul festival. Un pas pe loc însă în ce priveşte repertoriul, pe care l-am fi dorit înnoit, îmbogăţit cu mai multe piese originale, cu mai multe programe de brigadă, actuale, valoroase.

Ilie Rusu

meridiane

DOUĂ SĂPTĂMÎNI PRIN TEATRELE MOSCOVEI

PE PRIMUL PLAN: TEMA CONTEMPORANĂ. — CÎTEVA PIESE NOI: „FLORI VII“, „VÎRSTA PRIMEJDIOASĂ“, „PRIETENUL MEU KOLKA“, „PUNCTUL DE SPRIJIN“, „PESTE NIPRU“, „POVESTE DIN IRKUTSK“, ÎN VIZIUNEA LUI OHLOPKOV. — „AMURGUL ZEILOR“, UN ASCUŢIT PAMFLET ANTIIMPERIALIST

Faţă de multitudinea aspectelor pe care teatrul sovietic actual le oferă unui cercetător, de oriunde ar fi el, două săptămîni petrecute la Moscova înseamnă prea puţin. Căci nu e deloc uşor, ca într-un timp atît de scurt să-ţi faci un program din care să nu-ţi scape nimic interesant, atunci cînd în aceeaşi seară te solicită cel puţin 3—4 spectacole pe care ai vrea neapărat să le vezi; după cum nu e uşor să stabileşti, pe baza unei atît de sumare cercetări, coordonatele unei mişcări teatrale atît de bogate. La capătul celor două săptămîni însă, poţi schiţa unele constatări interesante.

O trăsătură caracteristică a actualei vieţi teatrale din Moscova este orientarea evidentă a teatrelor spre temele contemporaneităţii. În repertoriul teatrelor din Moscova domină în prezent piesele inspirate din actualitate, acele piese menite a contribui, prin influenţa lor activă asupra spectatorilor, la educarea acestora în spiritul eticii comuniste, în spiritul luptei împotriva rămăşiţelor înapoiate din conştiinţă, împotriva influenţelor burgheze şi mic-burgheze.

Se ştie că o mişcare teatrală este determinată şi definită în primul rînd prin dramaturgia care-i stă la bază. Ultimele piese sovietice, apărute pe scenele teatrelor din Moscova, se caracterizează prin poziţia militantă a autorilor lor împotriva unor aspecte înapoiate din societate, prin afirmarea puternică, convingătoare, a frumuseţii morale a omului sovietic, purtător al idealului înaintat, comunist, de viaţă. În spectacol, toate mijloacele specifice artei teatrale, toate căutările unor căi noi de expresivitate scenică sînt puse în slujba dezvăluirii cît mai profunde a bogatului conţinut de viaţă şi de idei al operelor dramatice. Uneori cu imperfecţiuni artistice, alteori cu exagerări în folosirea unor procedee — ca retrospecţiile în dramaturgie, învîrtirea turnantei „la vedere“ în spectacol, chiar cînd nu e necesar, sau intrările în scenă prin diferite colţuri ale sălii —, mai ales cînd e vorba de opera cîte unui debutant, dramaturgii, regizorii, actorii, scenografii se unesc în efortul comun de a da viaţă pe scenă, în imagini însufleţite de patos cetăţenesc şi patriotic, problematicii complexe a societăţii sovietice în drum spre comunism.

Iată, de pildă, ultima piesă a lui N. Pogodin, *Flori vii*, pe care am văzut-o pe scena Teatrului Comsomolului şi care se afla în repetiţii avansate şi la M.H.A.T. Problema centrală a piesei este procesul de formare şi desăvîrşire a unei brigăzi de muncă comuniste, exemplu de conduită înaintată pe diferite planuri: muncă, viaţă personală etc. Desfăşurînd o acţiune bogată, complexă, N. Pogodin, cu ascuţimea observaţiei care-l caracterizează şi cu modul său deschis, direct, de exprimare, a pus idealul comunist de viaţă faţă în faţă cu o seamă de aspecte negative, atît din rîndurile tineretului (superficialitate, lipsă de răspundere), cît şi din rîndurile vîrstnicilor. Drama bătrînului muncitor Grigorii Rodin, care se îndrăgosteşte de o femeie nedemnă şi care-şi caută un drum în afara colectivului său de muncă, rătăcindu-se pe căile deşarte ale individualismului, capătă pe alocuri accente impresionante. Pus în scenă de regizorul principal al Teatrului Comsomolului, artistul poporului al R.S.F.S.R., B. N. Tolmazov, spectacolul se desfăşoară în decorurile lui K. F. Kuleşov, compuse din panouri mobile, de un gri-argintiu transparent, care se mişcă pe culisante, creînd în mod ingenios spaţii diverse de joc. Scenele care sugerează atmosfera de muncă intensă din cadrul uzinei sînt realizate cu multă ingeniozitate, panourile devenind ecrane de proiecţie a siluetelor de maşini şi de oameni, într-un joc de umbre şi lumini de o mare putere de sugestie.

Scene de comedie alternează cu scene de un puternic dramatism. Îndeosebi, scenele petrecute în cadrul brigăzii tineretului sînt de o mare putere de convingere prin prospeţimea şi autenticitatea lor.

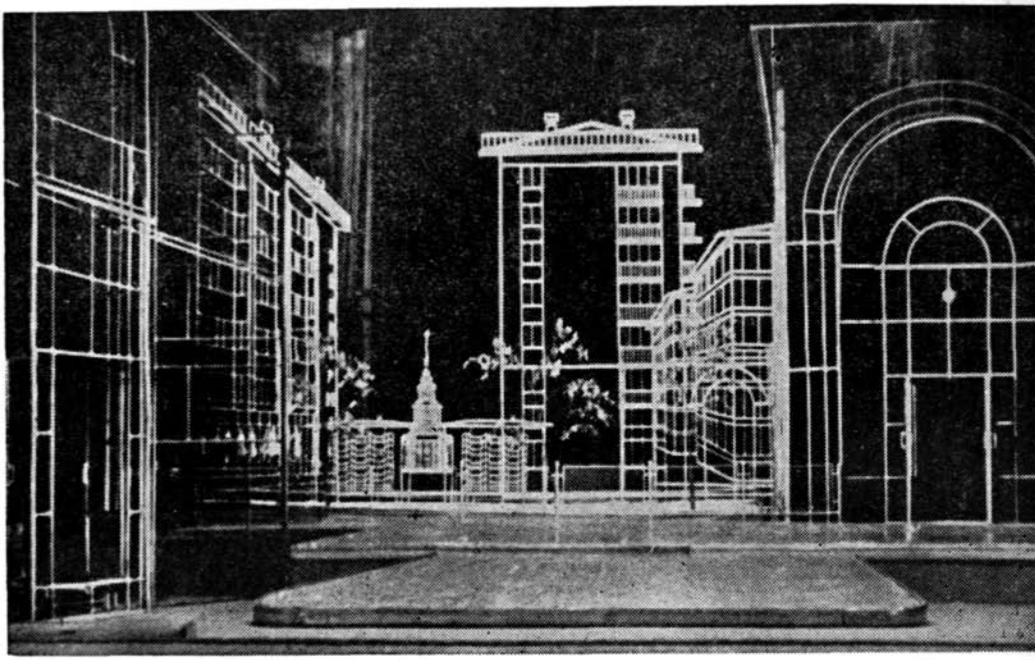
Am avut, de altfel, prilejul să mai întîlnesc asemenea scene pline de prospeţime şi optimism în alte piese în care se dezbat probleme ale tineretului. Pentru că trebuie să spun că, în ultimele lucrări ale dramaturgilor sovietici, problematica actuală a tineretului ocupă un loc foarte important, scriitorii nesfiindu-se să semnaleze pericolele care-i pîndesc pe tinerii insuficient înarmaţi şi insuficient îndrumaţi la începutul drumului lor în viaţă.

La acelaşi teatru al Comsomolului — al cărui profil tineresc este precis conturat prin repertoriul şi stilul său de joc — am văzut comedia *Vîrsta primejdioasă* de Sem. Nariniani. Comedia îi satirizează atît pe părinţii care-şi neglijează copiii — ca, de pildă, pe inginerul-şef al unei fabrici de frigidere, preocupat numai de problemele producţiei, ca şi pe soţia acestuia, o pictoriţă ratată, preocupată de problema desăvîrşirii sale artistice —, cît şi pe tinerii care-şi pierd vremea fără rost, preocupaţi numai de ultimele şlagăre apărute şi de găsirea unor mijloace cît mai extravagante pentru combaterea plictiselii. Atît dramaturgul, cît şi regizorul S. L. Stein au folosit mijloace satirice puternice pentru a evidenţia pericolul care îi ameninţă pe tinerii lăsaţi la voia întîmplării. Ritmul alert al spectacolului, rezolvarea pozitivă a evoluţiei unora dintre tineri — piesa nu-i salvează pe toţi în aceeaşi măsură —, finalul său optimist, caracterul modern al punerii în scenă, în ciuda unor slăbiciuni ale textului (care reia la un moment dat nişte procedee ale unor comedii mai vechi), justifică succesul piesei în rîndurile spectatorilor tineri şi vîrstnici.

De problemele educării tinerilor cetăţeni de vîrstă pionierească se ocupă piesa lui A. Hmelik *Prietenul meu, Kolka*, pe care am văzut-o la Teatrul Central pentru Copii, în regia lui A. V. Efros. Regizorul a folosit în spectacol unii interpreţi de vîrstă apropiată vîrstei personajelor, formaţi în şcoala-studio de artă dramatică a teatrului, ceea ce dă interpretării autenticitate şi farmec, fără a-i ştirbi valoarea artistică.

Cu o mare înţelegere şi dragoste pentru sufletul gingaş al copilului, autorul combate birocratismul şi atitudinea indiferentă, funcţionărească, a unor educatori, care transformă organizaţia de pionieri într-o obligaţie formală şi plicticoasă. Prezenţa în detaşamentul de pionieri a tînărului muncitor Serghei, în calitate de instructor de pionieri, determină o transformare radicală în cadrul organizaţiei, contribuind la restabilirea adevăratelor valori şi norme morale de conduită, după principiile înaltului umanism comunist. Mesajul piesei este îndreptat împotriva tendinţelor spre birocratizare antiumană ale instructoarei mai vechi, care era gata să-l excludă pe sensibilul şi „rebelul" Kolka Sneghirev din organizaţie, sub acuzaţia neîntemeiată de huliganism. Că piesa atinge probleme de arzătoare actualitate şi le rezolvă conform adevărului vieţii o dovedeşte participarea vie la spectacol a tinerilor spectatori, care recunosc adevărul acţiunii şi personajelor, situîndu-se de partea elementelor înaintate, luînd partea năpăstuitului Kolka, subliniind prin rîsete şi semne de revoltă acţiunile negative ale instructoarei birocratizate, exprimîndu-şi satisfacţia faţă de rezolvarea conflictului.

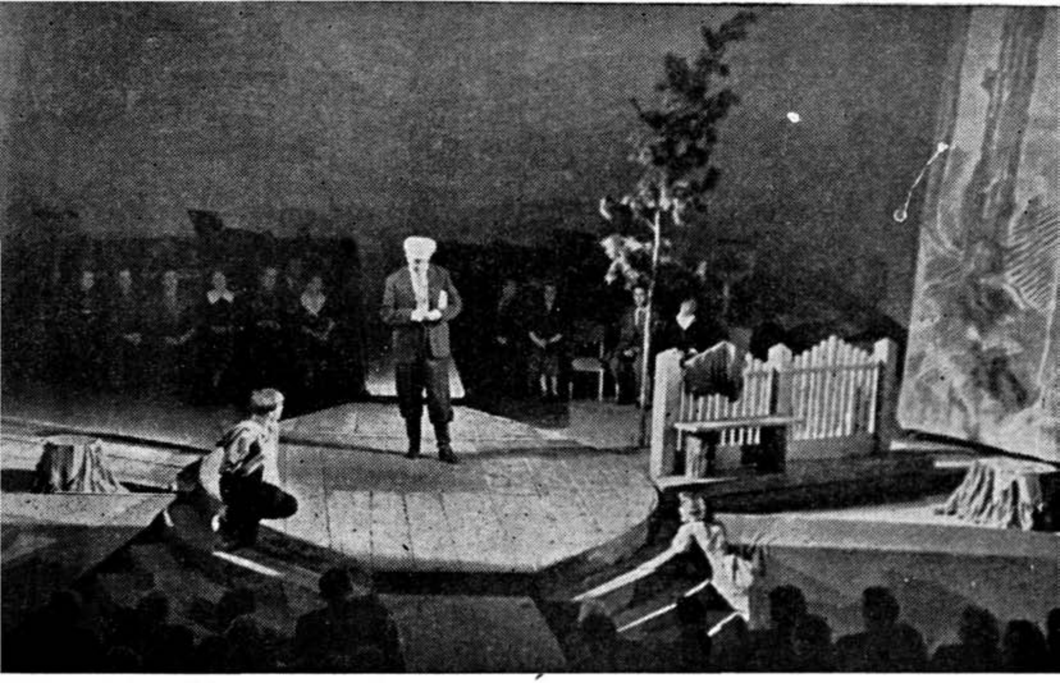
De aceeaşi participare a publicului, de data aceasta a unui public matur, s-a bucurat la premieră spectacolul



Decor din spectacolul „Viori de primăvară" de A. Stein, pe scena Teatrului „Maiakovski"

realizat de M.H.A.T. cu noua piesă a lui A. Alioşin, *Punctul de sprijin*. Justificarea acestei vii participări se află în actualitatea şi legătura strînsă cu viaţa a problemelor dezbătute de piesă, ca şi în interpretarea valoroasă dată de artiştii teatrului, în spiritul înaltei şcoli de măiestrie care caracterizează arta Teatrului M.H.A.T. L-am revăzut aici cu mare plăcere pe admirabilul actor Gribov, în rolul unui bătrîn muncitor comunist, credincios ideilor şi normelor leniniste de viaţă, duşman al birocratismului, al tendinţelor spre rutinizare şi formalism în munca politică cu oamenii. Este satirizat în piesă cu mult umor un preşedinte de sindicat, cu tendinţe conformist-birocratice. Este semnalat totodată pericolul care-i paşte pe unii tineri, insuficient îndrumaţi pentru a-şi păstra, într-o ascensiune grăbită şi o promovare după criteriul reputaţiei prestabilite, „punctul de sprijin". Acest „punct de sprijin" este, în fond, aşa cum o lămureşte însuşi bătrînul muncitor interpretat de Gribov, idealul comunist, a cărui permanentă prezenţă în conştiinţă, ca o neclintită stea polară, slujeşte drept călăuză în realizarea celor mai îndrăzneţe fapte. Pierderea acestui „punct de sprijin" echivalează cu pierderea busolei şi poate duce la mari catastrofe, atît pe planul vieţii personale, cît şi pe cel social. Desfăşurarea acţiunii confirmă acest adevăr şi afirmă, în fapt, superioritatea idealului comunist de viaţă.

Atît problematica piesei, cît şi spectacolul pus în scenă de regizorul G. G. Konski într-un stil modern, în decoruri convenţionale constînd din panouri mobile, glisante, concepute de A. P. Vasiliev, demonstrează tendinţa evidentă a Teatrului Academic de Artă de a-şi marca prezenţa activă în contemporaneitate, înnoindu-şi necontenit valoroasa tradiţie. Faptul că teatrul se afla în repetiţii avansate cu încă două piese contemporane:



Scenă din spectacolul „Poveste din Irkutsk", în regia lui N. Ohlopkov, la Teatrul „Maiakovski"

Flori vii de N. Pogodin și *Peste Nipru* de Al. Korneiciuk, lucrînd în același timp cu autorii la definitivarea altor cîtorva piese, confirmă această tendință.

Pentru afirmarea prezenței în actualitate a Teatrului „Maiakovski", condus de N. P. Ohlopkov, nu e nevoie de dovezi speciale. Se cunosc meritele lui Ohlopkov în promovarea dramaturgiei contemporane sovietice, cît și căutările sale neobosite în direcția creșterii expresivității artistice. Spectacolele *Poveste din Irkutsk* de Arbuzov și *Viori de primăvară* de A. Stein, văzute pe scena acestui teatru, sînt o confirmare a acestor tendințe principale.

Pus în scenă de N. P. Ohlopkov, spectacolul *Poveste din Irkutsk* mi-a dezvăluit noi valențe, profunzimi și subtilități ale minunatului poem dramatic închinat de Arbuzov frumuseții morale a omului sovietic, puterii transformatoare a dragostei și valorii educative a colectivului. Folosind mijloace variate, care contribuie la amplificarea sensurilor piesei și la concretizarea în același timp a condițiilor desfășurării acțiunii, de la muzică — alta decît în spectacolul Teatrului „Vahtangov" sau al Teatrului Național din București — la decorul care cuprinde în acțiunea piesei întreaga sală de spectacol, N. P. Ohlopkov a realizat un spectacol plin de poezie, în care momentele de ascuțită intensitate dramatică alternează cu cele de profund și cuceritor lirism, în care notele grave ale tobei vestind destinul tragic al eroului nu alterează tonalitatea în general optimistă a spectacolului și în care, în sfîrșit, fiecare factor contribuie la sublinierea ideii măreției omului și a naturii siberiene. Măreția se îmbină cu simplitatea, convenționalul montării se acordă cu sinceritatea și autenticitatea jocului actoricesc, bazat pe trăirea simplă și directă, ceea ce dă spectacolului putere de convingere și de emoționare. Atît interpreții rolurilor principale (S. N. Mizeri, admirabilă în ambele părți ale rolului Valiei ; A. A. Hanov, în rolul lui Serdiuk ; E. E. Marțevici, de un profund și pur lirism în rolul lui Serghei; A. S. Lazarev, uimitor de expresiv în rolul lui Viktor, îndeosebi în partea întîi), cît și cei ai rolurilor secundare și ai corului numeros, participant activ la acțiunea piesei, au contribuit la realizarea spectacolului, care apare ca un poem dramatic-filozofic, dedicat destinului omului în comunism.

La același teatru comedia lui A. Stein, *Viori de primăvară*, pusă în scenă de E. I. Zotova, a dat naștere unui spectacol lirico-muzical, cu mult umor, cu multă muzică și multă primăvară, închinat frumuseții Moscovei. Actorii deosebit de valoroși ai teatrului, printre care L. N. Sverdlin, artist al poporului al U.R.S.S., T. M. Karpova, A. P. Lukianov, M. M. Strauh, V. M. Orlova, au demonstrat calități strălucite de actori ai teatrului complet, cîntînd și dansînd cu un firesc și o grație cuceritoare, mînuind umorul cu discreție și tact. Decorurile realizate de pictorii E. K. Kovalenko și V. F. Krivoșein au conturat cu finețe, din țevi subțiri de aluminiu, fațada de blocuri și interioare, pe un fundal luminat expresiv, cu ușoare aluzii poetice.

Lirism și un umor popular savuros am întîlnit în spectacolul realizat de Ruben Simonov la Teatrul „Vahtangov" cu piesa *Bucătăreasa*. Comedia lui Sofronov a căpătat în spectacol caracterul unui vodevil popular, în care umorul și muzica se împletesc, fără a estompa însă importanța unor probleme pe care piesa le dezbate, ca de pildă aceea a dragostei adevărate, pentru care militează apriga bucătăreasă a colhozului, Pavlina. În interpretarea acesteia, talentata actriță Iulia K. Borisova desfășoară o gamă diversă de mijloace, în care umorul popular se îmbină cu o expresivitate teatrală savant construită. I-am revăzut aici pe cîțiva din actorii valoroși ai teatrului, cunoscuți la București: N. O. Grițenko în rolul tractoristului Stepan Kazaneț, M. A. Ulianov în Serafim Ceaika, U. S. Plotnikov în bătrînul colhoznic hîtru Timofei Sliva, și tînărul I. V. Iakovlev în rolul colhoznicului cam naiv, gîngav și îndrăgostit fără speranță, Andrei.

M-am convins încă o dată de admirabila artă a transpunerii în rol, pe care actorii sovietici o stăpînesc cu atîta măiestrie, cînd l-am revăzut pe Iakovlev în rolul unui gazetar american, cinic și afacerist, din piesa *Amurgul zeilor*, tot de Sofronov, la același teatru.

Cu această piesă tematica contemporană a dramaturgiei sovietice se lărgește, piesa fiind un pamflet politic ascuțit la adresa imperialiștilor anglo-americani, o satiră împotriva tendințelor colonialiste-acaparatoare ale acestora și, în același timp, o pledoarie pentru libertatea popoarelor oprimate. Elementul interesant în acest spectacol este concepția regizorului Evghenii Simonov, care a încadrat acțiunea piesei în formula unei arene de circ, personajele satirizate apărînd ca personaje de circ, extrem de caricaturizate, mijloacele regizorale și actoricești folosite încadrîndu-se în această concepție. Cred că nu în egală măsură regizorul a găsit și cheia unității spectacolului, în care elementele de melodramă și cele de dramă eroică, din final, se leagă mai puțin organic în formula adoptată. Dar experiența e cu atît mai interesantă, cu cît o serie de elemente convenționale ale punerii în scenă au izbutit de minune în realizarea laturii satirice a spectacolului.

Contemporaneitatea este prezentă pe scenele teatrelor din Moscova și prin piesele unor autori progresiști de peste hotare, din țări socialiste sau din țări capitaliste. Puternicul poem *Mutter Courage* a prilejuit Teatrului „Maiakovski" un spectacol în care tema antirăzboinică răsună cu violență, în regia actorului M. M. Strauh. Drama scriitorului grec Alexis Parnis, *Insula Afroditei*, a dat Teatrului Mic posibilitatea realizării unui spectacol în care două mari actrițe, Vera Pașennaia și E. N. Gogoleva, creează momente de un puternic dramatism, făcînd să se înfrunte, prin intermediul ciocnirii dintre mama unui revoluționar cipriot și mama unui englez, două concepții de viață, două clase, două poziții ireconciliabile.

Contemporaneitatea se manifestă în repertoriul original sovietic, ca și în cel străin. Se manifestă în spectacolele pentru adulți, ca și în cele pentru copii. Basmul *Păpușa Nadia și celelalte*, de pildă, pe care l-am văzut prezentat pe scena Teatrului Kremlinului de colectivul Teatrului Tînărului Spectator, îmbină elementele fantastice, specifice genului, cu aluzii directe la actualitate, astfel încît copiii cărora li se adresează trag învățăminte precise, deși piesa e departe de a avea un caracter didactic.

Contemporaneitatea se manifestă în problematica pieselor reprezentate, ca şi în interpretarea acestora, sau a pieselor clasice. Este limpede poziţia contemporană a regizorului şi interpreţilor spectacolului *Fraţii Karamazov* la M.H.A.T., de pildă, poziţie de condamnare a orînduirii ţariste cu tot ceea ce avea ea antiuman. Este limpede, de asemenea, în mai toate spectacolele văzute — şi am văzut douăzeci — atitudinea combativă, partinică, a regizorului şi interpreţilor, orientată spre reliefarea mesajului înaintat adresat spectatorilor de azi. Un asemenea mesaj înflăcărat transmite spectacolul *Liubov Iarovaia,* pus în scenă de Igor Ilinski la Teatrul Mic, spectacol străbătut de patosul clocotitor al celor care au înfăptuit victoria Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie.

Închei aceste sumare însemnări cu menţionarea acestui spectacol, care mi se pare semnificativ pentru drumul parcurs de teatrul sovietic sub semnul revoluţiei, teatru închinat demnităţii şi fericirii omului.

Margareta Bărbuţă

* * *

EPISTOLE TEATRALE

I

Stimată redacţie,

M-am mutat de curînd în casă nouă cu întreaga mea familie (inclusiv, colecţia revistei „Teatrul").

Dar fiindcă mobila noastră veche nu se mai potriveşte cu aspectul modern al apartamentului, ne-am hotărît să ne cumpărăm alta, corespunzătoare.

De aici începe marea mea tragedie, sau... comedie, sau... farsă lirică, sau... pamflet dramatic, sau... dilemă cu insomnii, sau... cum vreţi dumneavoastră să-i ziceţi, fiindcă subtitlul ştiu că nu contează. Totu-i titlul, care uneori are legătură şi cu piesa.

Nevastă-mea doreşte să ne mobilăm casa în gen „Siciliana" (nu casata, ci spectacolul), adică în stil cît mai stilizat: fără garderob, fără scaune, fără masă... şi dacă tot sîntem puşi pe stilizare, fără pereţi, fără uşi, fără tavan şi fără podea.

În fond, dacă Nataşa Alexandra şi Florin Vasiliu, care sînt ditamai actori, pot să stea în aceeaşi încăpere şi să creadă (ei) că stau în două camere diferite, sub motiv că între ei se află o şipcă, sau o aşchie, sau un pretext de mai multe aşchii..., pentru ce să cheltuim noi bani pe dormitor, cînd se poate dormi foarte bine în picioare sau pe scaun? Mai ales că s-au mai văzut oameni care dorm pe scaune... Şi nu numai la teatru.

Asta e părerea nevesti-mi. Personal însă sînt de altă părere. O fi modern să-ţi mobilezi casa în stil stilizat, rezumativ, abstract, eliptic, sau, mă rog, hiperrafinat... dar eu vin obosit de la slujbă şi vreau să mă odihnesc. Pe ce, dacă n-am pat?

— Atîrnăm de scaun o tăbliţă, dă soluţia nevastă-mea, ca în Fiul secolului:

Acesta este patul divin
A lui Marin Strapontin
De ani patruzeci
Visători şi reci...

— Ce legătură au anii cu răceala şi patul?

— Nici una. Dar, orişicît, e o idee! Dacă oamenii n-au avut alta!...

Aici însă a intervenit soacră-mea:

— Mie mi-ar plăcea să vă stilizaţi casa aşa cum am apucat din moşi-strămoşi şi am văzut de curînd şi în piesa Dezertorul. *Patul să fie pat. Cu saltea de lînă, somieră cu balansoar, cu pernă mare, pernă mică, pernă mijlocie, cu cearşaf,*

D'ALE TEATRULUI...

plapumă, goblen la perete, candelă, noptieră cu tişlaifer şi scrumieră, carpetă în dreptul patului... Mă rog, tot ce se poartă pe pat, sub pat şi în împrejurimile patului.

— Fugi, mamă! Astea-s zarzavaturi de prisos. Nu se mai văd nici în spectacolele de operetă.

— Înseamnă atunci că n-ai fost la Dăruiţi iubitelor, lalele. *Acolo să fi văzut montare! Cînd s-a ridicat cortina şi a apărut Marea Neagră pe scenă, jurai că-i fotografie de la Mamaia, cu „suvenir de amintire" de pe vremea cînd trăia răposatul şi mă ducea să-l văz pe Agop jucînd monoloage de unul singur la Buturuga din Cişmigiu. Mare, cum nici la Constanţa nu s-a pomenit vreodată: cu valuri mişcătoare, cu vapoare cu fum, cu submarine, geamandure, delfini, aterine, guvizi, stavrizi, pescari, pescăruşi, crap la proţap şi rasol... de decor.*

Ca să pun capăt contradicţiilor şi să putem ajunge totuşi la o concluzie, am adus discuţia pe un făgaş mai puţin deformat de diferite deformări. Am dat cuvîntul lui Gigel, fiu-meu, în vîrstă de 7 ani.

— Eu vreau, camera mea să fie mobilată ca în piesa Păcală, *de la „Ţăndărică".*

— Bravo! Uite un spectator care se dezvoltă văzînd cu ochii şi trăgînd concluzii din genul adresat vîrstei lui. Şi ce ţi-a plăcut ţie mai mult în piesa Păcală?

— Petele de pe pereţi.

— Alea nu erau pete. Erau pomi. Şi erau foarte frumoşi.

— Atunci, pe mine de ce mă certi cînd scap din greşeală cîte un „pom frumos" pe caietul de scriere?

— Fiindcă ăia nu-s pomi. Sînt pete de cerneală.

— Sigur. La teatru sînt pomi şi la mine în caiet, pete!... Parcă ai fi tatăl lui Ţăndărică, nu tatăl meu!...

— Lasă, nu mai plînge, puişor, că mămica te înţelege, şi odăiţa ta o să fie împodobită cu diferite animale: urs, vulpe, pisicuţă...

— Foarte bine, fiindcă astea sînt animalele mele preferate: maimuţa, iepurele şi crocodilul.

— O să ţi le facem şi pe astea.

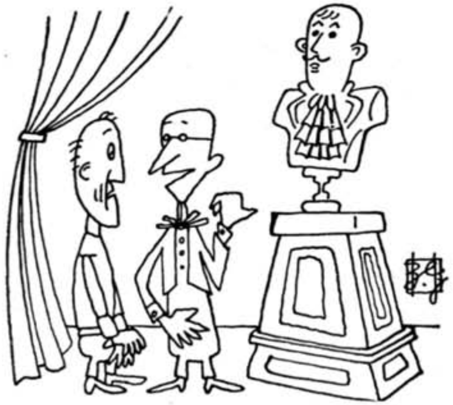
— Nu-i nevoie. Dacă le faceţi pe primele aşa cum sînt făcute în Fabulele *de la „Ţăndărică", atunci tocmai bine o să semene cu celelalte trei care-mi plac mie...*

În faţa atîtor discuţii despre „stil", am pus mîna pe stilou şi ţi-am scris dumitale, dragă redacţie, cu rugămintea să mă lămureşti — care-i cel mai potrivit stil de decorat o casă, sau, cel puţin, care-i cel mai indicat stil de decor pentru teatru, că, vorba aia: stilizare, stilizare, dar s-o ştim şi noi! Dacă nu toţi, măcar doi dintre noi: unul care o propune şi celălalt care o acceptă...

În aşteptarea răspunsului tău, te salut, precum şi teatrele vizate.

Pt. conf.
H. NICOLAIDE

Viziune „contemporană"



— Cine mai e şi ăsta, dom'le?
— Cine să fie? Molière! Dar e tuns „cicero", fiindcă aşa e modern.

TEATRUL NAŢIONAL „I. L. CARAGIALE"

STAGIUNEA 1960—1961

În repertoriu:

SALA COMEDIA

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale
Regia: Sică Alexandrescu
Învierea, dramatizare după Lev Tolstoi
Regia: Vlad Mugur
Cuza Vodă de Mircea Ştefănescu
Regia: Sică Alexandrescu
Poveste din Irkutsk de A. Arbuzov
Regia: Radu Beligan
Cidul de Corneille
Regia: Mihai Berechet
Regele Lear de W. Shakespeare
Regia: Sică Alexandrescu
A treia, patetica de N. Pogodin
Regia: Moni Ghelerter
Tragedia optimistă de Vs. Vîşnevski
Regia: Vlad Mugur
Apus de soare de B. Delavrancea
Regia: M. Zirra
Discipolul diavolului de G.B.Shaw
Regia: Al. Finţi
Cînd scapătă luna de Horia Stancu
Regia: Vlad Mugur
Oameni care tac de Al. Voitin
Regia: Mihai Berechet
Siciliana de Aurel Baranga
Regia: Sică Alexandrescu

SALA STUDIO

Năpasta de I. L. Caragiale
Regia: Miron Niculescu

Parada de Victor Eftimiu
Regia: Mihai Berechet

Titanic Vals de Tudor Muşatescu
Regia: Sică Alexandrescu

Bădăranii de Carlo Goldoni
Regia: Sică Alexandrescu

Maria de Vasile Iosif
Regia: Moni Ghelerter

Tartuffe de Molière
Regia: Ion Finteşteanu

Surorile Boga de H. Lovinescu
Regia: Moni Ghelerter

Hangiţa de Carlo Goldoni
Regia: Sică Alexandrescu

Dezertorul de Mihail Sorbul
Regia: Miron Niculescu

Judecătorul din Zalameea de Calderon
Regia: Dinu Cernescu

În pregătire:

Ascultă-ţi inima de Al. Korneiciuk	Regia: Al. Finţi
Anna Karenina după L. Tolstoi	Regia: Moni Ghelerter
Macbeth de W. Shakespeare	Regia: Mihai Berechet

AGENŢIA DE BILETE: Calea Victoriei 42—Telefon 14.71.71

TEATRUL DE COMEDIE

CELEBRUL 702

COMEDIE DE AL. MIRODAN

RADU BELIGAN
FLORIN SCĂRLĂTESGU
NICOLAE GĂRDESCU
MIRCEA ȘEPTILICI
ION LUCIAN
MIRCEA BALABAN
DEM. SAVU

AMZA PELLEA
ALEX. LUNGU
DUMITRU CHESA
NINETA GUSTI
SANDA TOMA
LILIANA ȚICĂU
ROZALIA AVRAM

Direcția de scenă: MONI GHELERTER

ASIST. DIR. SCENĂ:
ANCA LIVESCU

DECORURI ȘI COSTUME:
AL. BRĂTĂȘANU

Balada lui Cheryl: N. KIRCULESCU

CASA DE BILETE DESCHISĂ ÎNTRE ORELE 10-13 și 17-20
STR. BĂLĂCEANU Nr. 2 (ÎN SPATELE POȘTEI CENTRALE) TEL. 16.64.60

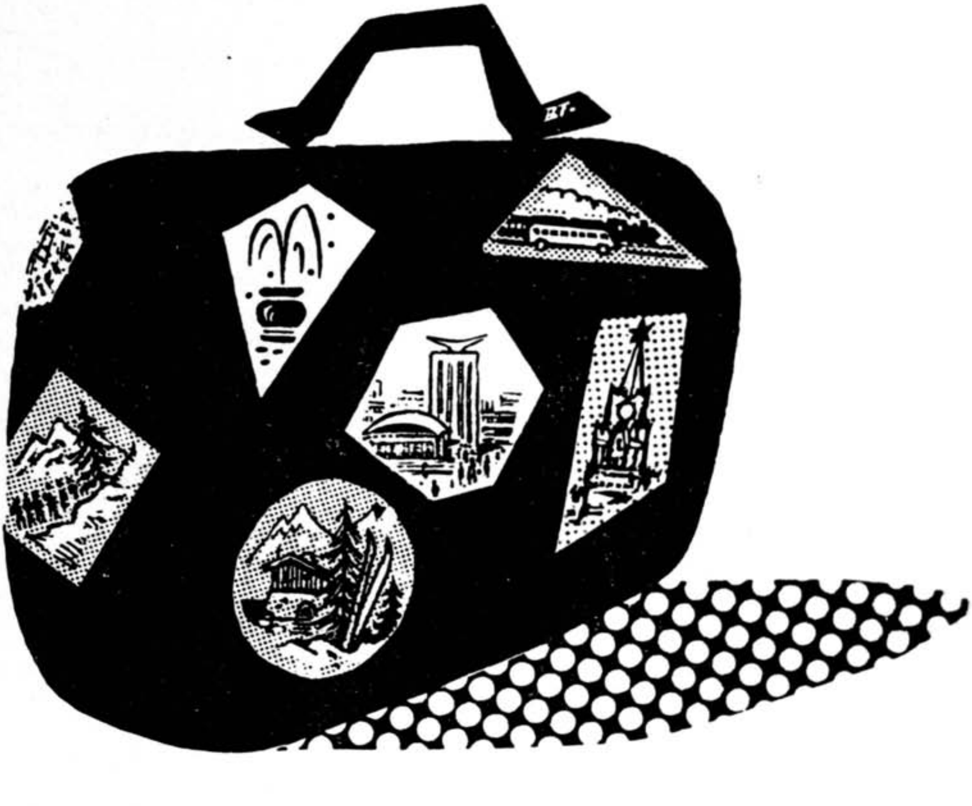
I.P.2, c. 245

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
11

OFICIUL NAȚIONAL DE TURISM CARPAȚI

VĂ OFERĂ:

- ▨ Călătorii în țările prietene
- ▨ Vacanțe de iarnă la cabane
- ▨ Excursii de sfîrșit de săptămînă, în munți



- ▨ Excursii în circuit prin orașele patriei
- ▨ Concedii în stațiuni balneare
- ▨ Excursii pe orice itinerar, cu tren special sau autocar, la cererea colectivelor din întreprinderi și instituții

INFORMAȚII ȘI ÎNSCRIERI LA AGENȚIILE O.N.T. CARPAȚI

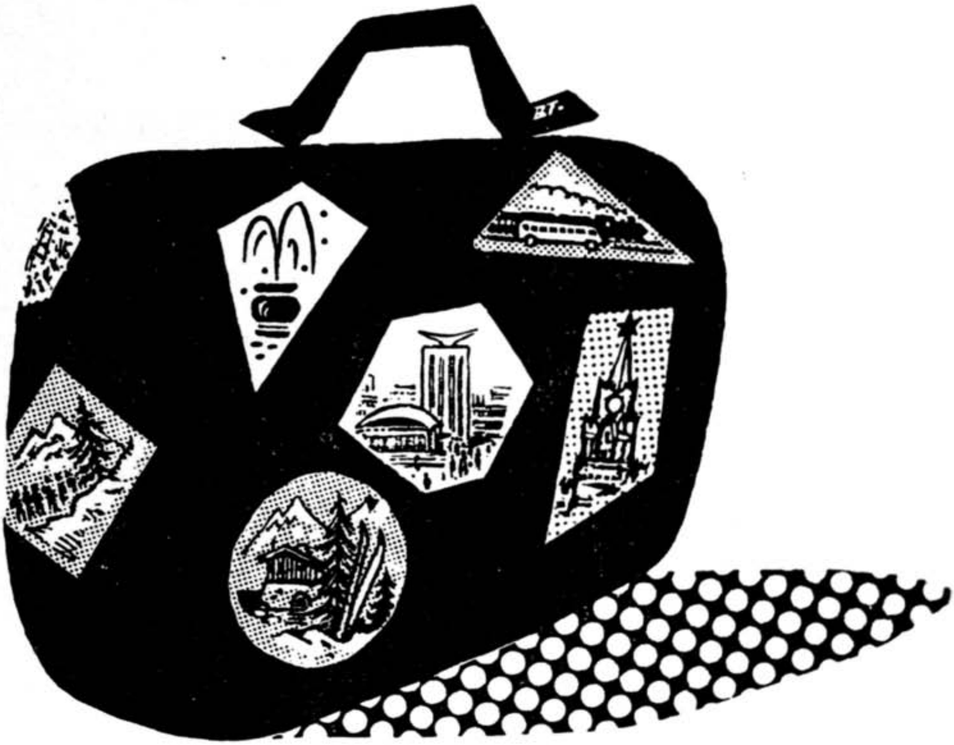
OFICIUL NAȚIONAL DE TURISM CARPAȚI

VĂ OFERĂ:

▨ Călătorii în țările prietene

▨ Vacanțe de iarnă la cabane

▨ Excursii de sfîrșit de săptămînă, în munți



▨ Excursii în circuit prin orașele patriei

▨ Concedii în stațiuni balneare

▨ Excursii pe orice itinerar, cu tren special sau autocar, la cererea colectivelor din întreprinderi și instituții

INFORMAȚII ȘI INSCRIERI LA AGENȚIILE O.N.T. CARPAȚI

Lei 5

ROCK
NGSTER
TOR